分类号：

密 级：公开

单位代码：10422

学 号：201611226



硕士学位论文

Thesis for Master Degree

（专业学位）

论文题目：隋虞弘墓石椁图像的多元文化因素分析

Multicultural Style in the Image of Stone Panels in Yuhong Tomb of Sui Dynasty

作者姓名 师艳明

培养单位 历史文化学院

专业学位名称 文物与博物馆

指导教师 朱磊 副教授

合作导师

2019 年 5 月 22 日

分类号：　　　　　　　　　　　　　　　　　　单位代码：10422
密　级：　　　　　　　　　　　　　　　　　　学　　号：



硕士学位论文

Thesis for Master Degree

（专业学位）

论文题目：

作 者 姓 名 ______________

培 养 单 位 ______________

专 业 名 称 ______________

指 导 教 师 ______________

合 作 导 师 ______________

年　　月　　日

原 创 性 声 明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名：师艳明　　日　期：2019.6.3

关于学位论文使用授权的声明

本人完全了解山东大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留或向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权山东大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和汇编本学位论文。

(保密论文在解密后应遵守此规定)

论文作者签名：师艳明　导师签名：[illegible]　日　期：2019.6.3

摘要

丝绸之路是中国汉代以来对外交通的重要通道，粟特人依靠其地处中亚“十字路口”的重要位置，从汉到唐，不仅为中国带来了大量的西域产品和技术，也为中国带了外域的思想文化，同时也将中国的丝绸和手工业生产技艺传输到欧亚各地。虞弘历仕多朝，早年任茹茹使节。年十三，任茹茹之莫贺弗，出使波斯、吐谷浑，墓志铭文中的“润光安息，辉临月支”即指出使波斯而言；后来转任莫缘，出使北齐。虞弘是来自中亚的祆教徒，虽然人生大部分时间都处于中华文化的包围之中，但在其死后依然坚守本民族的宗教信仰，入殓其尸骨的精美汉白玉石椁四壁雕绘的是其人生中最为光彩的各个瞬间，和其他入华粟特人墓葬图像一起为我们研究北朝时期入华粟特人的宗教信仰、饮酒风俗、音乐审美、服装建筑等提供了丰富的研究对象。特别是图像中频频出现的人狮搏斗场面以及有头光者等带有浓厚波斯风情的图像题材，在目前考古发掘出土的入华粟特人墓葬中，仅此一例。

虞弘墓石椁出土引起了广泛关注，学者们纷纷从自己的专业领域出发开展了不同角度的研究。自发掘至今，学者研究的成果内容涵盖比较考古学、宗教学、民族学、图像学、对音语言学以及东西方文化交流。笔者试图在时贤前彦研究的肩膀上，通过综合各家所长，将虞弘墓墓葬图像各个部分的文化渊源屡清楚。

第一章重新考证了虞弘墓志，在各家研究的基础上另立新说。认为虞弘是来自中亚的丁零人，“鱼国”位于粟特地区以北。

第二章重点分石椁、底座、随葬品三个部分介绍了虞弘墓葬图像。

第三章考察虞弘墓葬图像中所包含的物质文化内容，包括酒具、乐器、服饰、建筑等。

第四章考察精神层面的文化渊源，主要分为祆教信仰、佛教装饰艺术、中原本土因素以及粟特民族的生活风俗。

最后，对虞弘墓葬图像各个部分所反映的文化渊源做一个综合叙述。

【关键词】虞弘墓 祆教 墓葬图像 文化渊源

Abstract

The Silk Road communicates with China and the world. As the most active ethnic group on the Silk Road, Soviets flooded into China during the Han and Tang Dynasties. They brought foreign goods to China and also spread Chinese culture everywhere.

Yu Hongli was an envoy of Rururu in his early years. On the thirteenth years ole. Ren Ruzhi Mohov sent to Persia and Tuguhun. The epitaph "Moistening the Light and Resting, Bringing the Moon Branch" pointed out that Persia was speaking of it.Later, he was transferred to Mo Yuan and sent to Beiqi.Yuhong is a Zoroastrian from the Western Regions or Central Asia. Although he was deeply Han-educated, he remained unchanged throughout his life. After his death, his children created exquisite stone-covered alkali bones for him. The relief patterns depicting Yu Hong's life on all sides of the stone-covered walls provided rich research materials for studying the religion, trade, music and dance of the Suite people entering China during the Northern Dynasty, especially in the frequent images. The present fighting scenes of lions and lions, as well as the skinheaded ones, are unique among the similar Sogdian burials unearthed at present in China, and are rare and precious cultural relics.

【Key Words】Yuhong tomb　Buddhism Tombs image　Cultural origins　Zoroastrianism

目录

绪论......3
一、选题背景......3
二、国内外研究现状......4
（一） 考古报告类型......4
（二） 墓志研究......5
（三） 舞蹈图案考释......5
（四） 图像程序解读以及特别主题考证......7
三、 研究目的与方法......9
（一） 研究目的......9
（二） 研究方法......10
第一章 虞弘族属及鱼国管窥......11
第一节 墓志新解......11
第二节 研究史梳理......15
第三节 研究存在的问题......17
第四节 虞弘族属和鱼国所在地研究的主要分歧点......19
第五节 “鱼国”和“尉纥驎城”之我见......21
第二章 虞弘墓墓葬图像介绍......25
第一节 墓志图像......25
第二节 石椁图像......26
一 椁壁浮雕......27
二 椁座浮雕......29
三 椁壁墨绘......29
第三章 物质文化渊源......30
第一节 墓葬和葬具形制......31
第二节 服饰......33
一 波斯服饰......33
二 粟特服饰......38
三 其他西域国家服饰......40
第三节 建筑......45
第四节 酒具......47
一 胡瓶......47
二 来通......49
三 叵罗......50
四 高足杯......51
第四节 乐器......52
一 乐器出现情况统计......53
二 乐器图像渊源考释......54
第四章 精神文化的多元内涵......60
第一节 祆教信仰......60
一 火坛与祭司......61
二 人兽搏斗图像......69
三 鱼尾马......73

四 有翼马......76
五 含绶鸟与系带鸟......78
六 头光和联珠纹......81
第二节 中原墓葬文化和儒家礼制......83
一 葬俗之汉化......84
二 葬具之汉化......85
三 墓葬形制和墓志之汉化......87
四 墓主像与空鞍马......89
第三节 佛教文化因素......92
一 图像程式中的佛教因素......92
二 纹饰中的佛教因素......93
结语......98
参考文献......100
致谢......106

绪论

一、选题背景

自张骞“凿空”以来，一度闭塞的中原人知道了广袤的西域，原来世界从来都不是人们想象中固有的那个样子，远在长安以西还有众多风土人情不类华夏的新天地。这之后远在中亚两河流域的粟特人秉承着“以商为本”国策，跨越茫茫戈壁和草原，在后来被称为“丝绸之路”的沿线上纷纷定居和设立商品转站点，他们不仅从西向东输送中原皇室喜爱的宝石香料，同时也沟通了由东向西的丝绸和金银交易。在这过程中，源自印度的佛教、起源于波斯的拜火教以及粟特本土的葡萄酒、胡服胡乐纷纷注入了中华文明的命脉之中，成为中华民族灿烂文化的一个组成部分，同时中国的茶文化、精美的丝绸也纷纷成为西亚乃至罗马贵族崇尚的奢侈品。也有一部分粟特队商首领，纷纷入华为官，成为中原政权设立的管辖来华粟特聚落的萨宝。这些粟特贵族墓葬一方面呈现出明显的袄教色彩，一方面又不同程度的体现了被强势文化包围下主动或被动吸收的汉化色彩，是我们研究中西文化交流史极其珍贵的“活材料”。

这些来华的粟特人有些因为战乱移民以及通商定居，已经成为中原王朝的“编户齐民”，同时他们创造的粟特本土文化以及传播过来的希腊文化、波斯文化、印度文化、罗马文化亦成为了中华文化的有机组成部分，在中华民族和华夏文化的形成过程中起到了画龙点睛的一笔。历史研究和考古发掘证明，中华文明从来都不是孤立发展的文化，是广泛汲取各民族优秀文化因子而茁壮成长的参天大树，而能沟通“丝绸之路”沿线各点的粟特人对于我国灿烂文化的形成有着不可磨灭的贡献作用。

虞弘，鱼国人，前半生入职柔然，曾经作为柔然使出使波斯、吐谷浑，为柔然帝国联合波斯对抗突厥争取国际支持，后来由于国内内乱，出职北齐，此后相继在北齐、北周、隋三朝为官，北周时曾任“检校萨保府”这一管理入华粟特人的重要官职。隋开皇十三年(593)，卒于并州，随葬有精美汉白玉石椁。

该石椁四周采用浅浮雕、墨绘、彩绘等精美图案54幅，内容丰富，由夫妇宴饮、人首搏斗、狩猎、酿酒、独饮听乐、骑马出行、生活祭祀等图像主题所组成的内涵及其丰富的理想化和现实化场景，集中展现了古代波斯、粟特、突厥、中原汉族等民族的物质文化和精神世界，是墓主人对自身信仰的顽强坚守，是一个虔诚拜火教徒对于信仰的赤诚。虞弘墓葬是入华粟特人墓葬图像中波斯风情最为浓厚的，也是入华粟特人这一群体中，汉化色彩最少的，所以对于我们研究第一代入华中亚人的精神世界珍惜异常，尤其是“鱼”的发现对于史籍记载的中亚国家是一个重要补充。笔者选择了虞弘墓石椁浮雕作为研究对象，就在于其波斯化和独特性。

二、国内外研究现状

1999年发现虞弘墓，2001年发掘简报发表,2005年出版了完整的发掘报告——《隋代虞弘墓》。然而目前学者主要将其放在入华粟特人这一特殊群体中进行研究，很少有单独对其专题讨论的。且已发表的文献内容大多集中于墓志史实考证、“鱼”国何在、墓主人族属、墓主人宗教信仰、人兽搏斗图像的文化属性、袄教圣火祭司图像的比较研究等方面。迄今为止，除了《隋代虞弘墓》这一专著外，没有出现对虞弘墓综合性、专题性的研究。笔者认为，虞弘墓自有其独特性，其墓葬中的浓厚的波斯风要求我们不能将其当做一般的入华粟特人墓葬对待。

（一） 考古报告类型

2005年出版的《太原隋虞弘墓》[1]涉及到虞弘墓志考释、虞弘人种鉴定等多方面内容。收录于其中的有：韩康信《虞弘墓人骨鉴定》[2]依据残存遗骨推定虞弘身高约为167厘米；韩康信、张庆捷合著的《虞弘墓石椁雕刻人物的种族特征》认为无论是从石椁上的胡人相貌还是外域文化内涵，都反映了虞弘家族与波斯文化圈的密切关系[3]；谢承志等《虞弘墓出土人类遗骸的线粒体DNA序列多态性分

[1] 山西省考古研究所等编：《太原隋虞弘墓》，北京：文物出版社，2005年。
[2] 韩康信：《虞弘墓人骨鉴定》，《太原隋虞弘墓》，第183-188页。
[3] 韩康信、张庆捷：《虞弘墓石椁雕刻人物的种族特征》，《太原隋虞弘墓》，第197页。

析》通过对遗骨和牙齿的DNA分析，结论为虞弘为高加索人种[1]。晋阳在北魏后期是权臣尔朱荣、高欢的大本营，也是东魏北齐时高齐政权的别都，重要的政治军事地位决定了其在相当长的时间内是作为丝绸之路的东端起始点而存在的，必然吸引相当多的胡人聚集，这类胡人在太原地区应该是很常见的。这类研究以"论"为中心，辅以少量研究，是其他研究基础的、原始的文献。

（二） 墓志研究

虞弘族属和鱼国所在地。虞弘墓志文中"鱼国"出现两次，还有"尉绝驎城"，但均未见于任何文献记载，所以涉及虞弘族属的问题迟迟得不到解决，众说纷纭，莫衷一是。

对鱼国位置的判断主要有四种意见：一，根据志文中"派枝西域"一次判断鱼国在中亚的或西域一个小国的；二，鱼国就是赫连夏国；三，鱼国就是柔然；四，鱼国就是东汉的鱼阳国。对虞弘族属主要有二种意见：一，虞弘家族出自高车韦纥部；二，稽胡说。对尉纥驎城性质的判断也有部落说和实魏一城两种。

除以上专文考证虞弘族属问题的论文外，还有学者提而不论。如:荣新江先是认为虞弘来自北方民族，[2]后来却又认为鱼国是中亚小国，前后看法大相径庭。姜伯勤根据根据虞弘祖父领民酋长的官职，猜测虞弘祖先为曾经服属匈奴的胡人。

（三）舞蹈图案考释

1、胡腾舞考述

学界关于其来源，目前学术界的主流观点是粟特说，持粟特说者之中有一部分将胡腾舞的起源明确指定为石国，其中明确提出胡腾舞起源于石国的有向达、孙武军等学者，其余认为胡腾舞流行于粟特地区的有张庆捷、段晴等。这两种说法都是很用见地的，因为唐代刘言史的《王中巫宅夜观胡腾》就明言其胡腾舞者来自西域石国，但是石国属于"昭武九姓"之一，和其他中亚城邦同属康国联盟，文化和经济形态存在明显的一致性，所以仅凭几首唐人诗歌就将其一种舞蹈的起

[1] 谢承志等：《虞弘墓出土人类遗骸的线粒体DNA序列多态性分析》，《太原隋虞弘墓》，第204-207页。

[2] 荣新江：《中古中国与外来文明》，北京：生活·读书·新知三联书店，2001年，第113—117页。

源限定在一个具体范围之内还是不够妥当的，故以笔者认为不如采取一个折衷的说法更谨慎一些，那就是胡腾舞的主要流行地区应该是石国，但是其他国家也有，随着粟特人来华定居与迁徙，流转于长安与中亚之间各个聚落，凡是有粟特人的地区，都不乏这种动感刚健的舞蹈。

关于其传入时间：孙武军博士根据史籍中汉灵帝好“胡舞”的记载，锁定了胡腾舞传入中原的上限，又根据北齐何式开、魏收跳“胡舞”的记载，确定了胡腾舞传入的下限。[1]显而易见，孙博士的观点是相当谨慎的。总之，根据考古发掘的图像，胡腾舞应该最晚在北朝已经传入中原，唐代中期已经流行于士林，成为文人雅士纷纷颂诗赞美的流行文化。

关于虞弘墓中胡腾舞图像的确认，有学者认为虞弘墓中男子独舞都是胡腾舞，也有学者认为除椁壁浮雕5为胡旋舞外，其余四副舞蹈图像都是胡腾舞。陈海涛除指出编号5浮雕图像为胡旋舞外，还认为椁座后壁彩绘图像为柘枝舞。

孙武军在《图像与诗歌互证的胡腾舞审美意蕴》中从图像学、文学研究视角出发，对胡腾舞的审美意蕴进行了论证。认为胡腾舞之所以能风靡中原，在于其具有三个方面的艺术特征和审美风格:雄健豪放的动作美和眉目传情的表情美;性感挺拔的人体美和妍彩奢华的服饰美;酣畅淋漓的醉意美和精湛高超的艺术技巧[2]。李淼引入现代舞蹈动作理论重新考证了以往被错误解读的宁夏盐池墓门左侧舞蹈图像，认为它表达的是胡腾舞而不是胡旋舞。

胡腾舞的特点主要是腾跃，由于墓葬图像表达的局限性，整套舞蹈往往只能刻绘其经典动作，这种瞬间定格往往会因为创作者所挑选的时间点不同而无法精确传达创造者意图，给解读者带来很大的困难。目前来看，学术界往往依靠舞者巾带的滞空状态来区分舞者动作是腾跃还是旋转。

2、胡旋舞述考

胡旋舞是以旋转为基本特征的健舞。“胡旋”之名最早见于唐代杜佑的《通典》，是作为《康国乐》的伴奏舞蹈随北周武帝娉皇后阿史那氏而进入宫廷的，在这之前仅有胡旋舞的跳舞实践而没有胡旋之名。唐代进入繁盛期，著名的安禄

[1] 孙武军:《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》,西北大学博士学位论文,2012年,第202-203页。

山和杨太真都擅长胡旋舞。

目前学术界对于胡旋舞的研究主要集中在图像判定、传入时间以及动作分析等。曾考证认为虞弘墓中有胡旋舞图像的学者包括郑岩、孙武军、陈海涛等。他们主要通过唐代诗歌的记载以及图像比较法来确认虞弘墓石椁中的胡旋舞图像。一般认为，虞弘椁壁浮雕5舞者为胡旋舞者。

关于胡旋舞的传入时间和流行时间，田立坤将将胡旋舞出现在中原的时间上溯到东汉晚期[1]；孙武军认为胡旋舞最早在汉末至北魏间已传入中原[2]； 王毓红、冯少波通过统计敦煌壁画中疑似胡旋舞图像的创作时间，认为这种舞的极盛时间不是盛唐而是中唐后。

3、柘枝舞述考

柘枝舞中的柘枝即所谓“柘羯”，就是中亚石国，所以一般都认为柘枝舞来自中亚石国。它的特点可以用白居易《柘枝妓》中的“带垂钿胯花腰重，帽转金铃雪面回”来概括，具有服饰华美轻薄、帽饰金铃、舞姿华丽、舞者女性为主等特点。

陈婧雅《唐代柘枝舞新探》[3]认为柘枝舞早在汉魏时期已有零星传入中原迹象，其正式传入中原还是北周武帝娶虏女事件。

就笔者所见，唯有陈海涛一人将虞弘葬具后壁墨绘舞者比定为柘枝舞。

（四）图像程序解读以及特别主题考证

（1）图像程序。简报以虞弘墓椁门右侧空鞍马图作为起始，椁门右侧骑马图为终，逆时针编号，从1—9。张庆捷将图像分为两组，前四幅表现虞弘生前所闻所见，后五幅为虞弘进入天界模仿波斯王的情景[4]。

姜伯勤以[5]椁门两侧为第一序列，后壁正中的墓主夫妇对饮图为第二序列，

---

[1] 田立坤：《六方连续纹样考》，吉林人学编辑考古研究中心编，《新果集：祝林沄先生七十年华诞论文集》，北京：科学出版社，2009年，第466页。

[2] 孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》，第206页。

[3] 陈婧雅：《唐代柘枝舞新探》，《音乐研究》，2012年11月，第6期。

[4] 张庆捷：《虞弘石椁图像整理散记》，中山大学艺术史研究中心编，《艺术史研究》第五辑，广州：中山大学出版社，2003年，第199-222页。

[5] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，北京：生活•读书•新知三联书店，2004年，第121-138页。

其余各依简报顺序排列，将全部图像都赋予宗教色彩，按照琐罗亚斯德教经典将墓葬图像解读为教徒死后先经过“最后审判”然后再用“白豪摩祭”迎接“最终复活”的过程。

孙武军根据图像中的虞弘出现与否，将之分为两大部分，编号为2，3，4的为第一部分，其余为第二部分，值得注意的是，他将“空鞍马”图解读为虞弘灵体的象征。[1]

（2）夫妇宴饮图。毕波否定所谓夫妇宴饮图的惯例成说，考证以往所认为的女主人应是祆教经典中引导灵魂通过坎瓦特桥的旦厄娜女神。[2]

（3）人身鹰足祭司。除了整体图像的解读外，图像中的个别主题也吸引了各位学者注意。如关于圣火图像和鸟身祭祀的考证，学者的着眼点在于火坛的宗教属性以及“人首鹰身祭司”的身份。

在众多学者将火坛图像视作墓主人祆教信仰的铁证时，张小贵则认为虞弘墓中的火坛图像应该从佛教文化中寻找根源，未必跟祆教有关。同时他也是对人首鹰足祭司研究最为深入的学者之一，曾多次撰文对赫瓦雷纳说、达曼•阿芙林、斯罗什神等加以否定，力求从波斯文化中寻找其根源。对于人身鹰足祭司图像的研究硕果累累，专文论述的就有好多篇，是一大热门。笔者下文会有专论，此处不予赘述。

（4）狩猎和搏斗图像。齐东方认为虞弘墓石椁图像的内容及美术渊源应是波斯萨珊艺术，而不是粟特美术[3]。孙武军则主张虞弘石椁与波斯和粟特的搏斗图像均较为接近，所反映的思想观念亦可能一致[4]。

（5）服饰。郝慧敏《6至8世纪粟特服饰的研究》[5]、杨景平《北朝在华粟特人服饰研究》[6]以及孙武军博士论文第五章《饰金杂宝，狩禽猎兽——日常生活与审美之二》都有涉及到虞弘墓葬图像中服饰的研究。

[1] 孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》，第75页。
[2] 毕波：《虞弘墓所谓“夫妇宴饮图”辨析》，《故宫博物院院刊》，2006年第6期。
[3] 齐东方：《虞弘墓人兽搏斗图像及文化屈性》，《文物》，2006年第8期，第78页。
[4] 孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》，第302页。
[5] 郝慧敏：《6至8世纪粟特服饰的研究》，西安工程大学硕士学位论文,2016年。
[6] 杨景平：《北朝在华粟特人服饰研究》，上海东华大学硕士学位论文,2011年。

三、研究目的与方法

（一） 研究目的

第一，可以考察拜火教在传播过程中发生的历时演变。一种特定文化的产生离不开特定的文化背景，中国的祆教艺术是波斯、粟特、中国、印度、希腊—大夏、草原文化等交互作用下孕育的产物。源自波斯的琐罗亚斯德教在粟特本土的面貌已经很清楚，但中国的祆教研究开始的却比较晚，入化粟特祆教徒墓葬的大量发现为我们勾勒祆教文化在中原本土发生的变异，提供了重要的样本。

第二，墓葬图像中多种题材的内容为我们研究粟特人在华生活的方方面面提供了重要实物资料。具体到虞弘墓葬，就包含有圣火祭司、空鞍马、人兽搏斗图像、狩猎图、夫妇宴饮图、音乐与舞蹈、服饰与酒具等多种题材的图像，集中反映了墓主人的衣食住行、祆教信仰、饮酒风俗、丧葬观念等。

第三，探究入华胡人对北朝隋唐“胡风”形成的作用。粟特民族作为丝绸之路上的文化传播者，西接波斯与拜占庭，北连嚈哒和突厥，南往大夏和犍陀罗，东邻汉唐，刚好处于欧亚丝路的十字路口。这一天然区位优势，决定了他们开放、包容的文化心态。他们为中华文明注入了多样的文化因子，不仅为中原带来了窄袖紧身袍，从而引领了北朝隋唐的服装潮流，而且也引进了多样的西域歌舞，为中原宫廷乐舞注入了雄健豪放的异域风情，对柔曼婉约的中原舞蹈产生极大地冲击。为中原诗词的繁盛提供了鲜活的题材。

随着国家“一带一路”战略的提出，中国加强与世界各国之间的政治、文化联系。通过对虞弘墓中文化多元化的探索，为今天如何与中亚地区进行文化互动，找到共同话题和共同利益提供历史依据。

（二） 研究方法

本文虽然将研究的重点放在虞弘墓上，属于单个墓葬图像的研究，但实际上所涉及的墓葬还包括其他入华粟特人以及中亚本土的考古发现。易言之，需要将虞弘墓放在一个群体中加以研究，多样化的资料来源决定了多样的研究方法。具体而言，包括图像细读法、文献与图像互证、图像之间的横向比较与纵向比较、

总结与归纳以及最基本的统计学。

1、图像细读法。这是研究的第一步，正确识别图像才能避免解读的错误。以第五幅夫妇宴饮图为例，对于男女主人之间的坐姿和位次细节差别的不同解读，就可能导致两种截然相反的对于图像性质的判断。

2、图像与文献互证。图像本身是不会说话的，想要了解一位祆教徒的内心世界，对于祆教经典的解读是基础的要求。

3、将图像本身作为史料进行研究，不先入为主的给予宗教解读。并不是所有的物象都可以在祆教经典中找到解读，也不是所有的元素都适合附会文本。比如入华粟特人墓葬中的犬，用于丧葬仪式中的犬具有辟邪的祆教寓意，但是狩猎图中的大部分犬只是现实生活中犬的写照，并不具有特殊含义，仅仅是现实狩猎活动中犬的写照。犬不仅仅是祆教崇拜的重要对象，以犬为伴，犬崇拜现象，页是草原游牧民族普遍流行的习俗，正确区分两种情况，需要具体情况具体分析，注重犬和周围物象的联系。

4、图像间的横向比较和纵向比较。横向比较可以更好的确定一项艺术主题的表达内涵，空鞍马图像之所以不仅仅是中原本土鞍马图的变种，而被赋予神祇祭品和灵魂象征的内涵，正是各位学者对中亚本土类似图像解读的结果。纵向比较能更好梳理出图像的历史脉络和发展演变，对虞弘墓“襕袍”图和唐代襕袍的比较，可以作为“襕袍西来说”有力证据。

5、统计学。对虞弘墓人物头光数量所占总体数量的统计，可以得出虞弘墓葬图像的发生的背景在天界。

6、站在前人的肩膀上。注重搜集前人研究成果，是少走弯路的必由之路，它山之石，可以攻玉。在仔细甄别时贤前彦研究成果的基础上，提出自己的见解。

第一章 虞弘族属及鱼国管窥

第一节 墓志新解

1999 年，山西太原发现虞弘夫妇墓，出土精美的带异域风情的汉白玉石椁，被评为当年全国十大考古新发现之一。另有两方墓志，其中虞弘本人墓志文简略迻录如下：

> “公讳弘，字莫潘，鱼国尉纥驎城人也……奕叶繁昌，派枝西域……□□奴栖，鱼国领民酋长。父君陁，茹茹国莫贺去汾，达官，使魏□□□□朔州刺史。……年十三，任莫贺弗，衔命波斯、吐谷浑。转莫缘，仍使齐国。文宣……弗令返国。……大象末……检校萨保府。开皇……薨于并第……铭曰：……润光安息，辉临月支……翱翔数国，勤诚十主……水行驭历，重瞳号奇……润光安息，辉临月支……[1]（图 1-1）”

对墓志的解读是解决本节所论问题的根本，笔者施在《简报》和几位学者的研究基础上，重新阐述墓志内容。

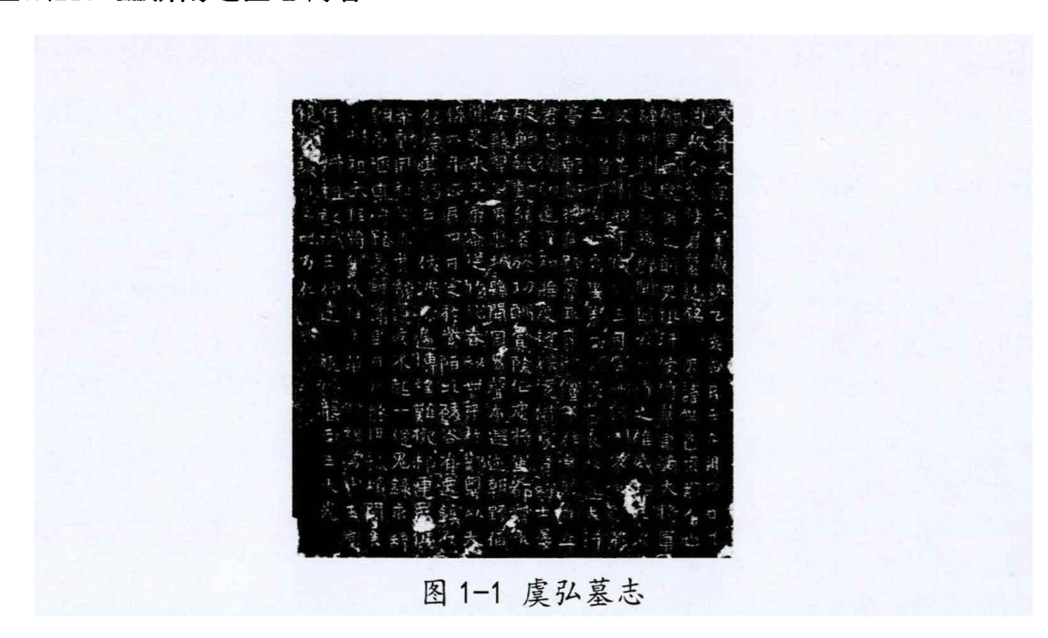


图 1-1 虞弘墓志

[1] 山西省考古研究所等编：《太原隋虞弘墓》，第 89 页。

《墓志》称“字莫潘”

余太山认为“‘莫潘’多为隋唐时来华索格底亚那人所用汉名”[1]。蔡鸿生[2]将唐代文献和出土文书中的胡名分出一组为“芬”型组，芬字为荣幸、幸运之意，“曹莫盆”即属此组，则“莫潘”亦可归入此组。这说明虞弘和粟特文化有密切关系，不得不让人联想到志文中的“派枝西域”一词，也能和墓葬中的祆教生活图像联系起来，但还不能骤下结论，“名词的借用在古代中国的北方、西北民族中是相当普遍的”[3]，以此作为使用者族属的判断依据太过轻率。中亚粟特人往来于欧亚大草原的草原丝绸之路，不仅作为商品交易的先锋，也是粟特文化的积极传播者。柔然的佛教传入就跟粟特人有密切关系，柔然还任用中亚人为相[4]。

《墓志》云：“鱼国尉纥驎城人也。”

“鱼国”的性质如何？争议很大。荣新江认为如果是一个小国，“鱼国是中亚的一个国家”，后来又说它是一个“西北地区的小国”[5]；罗丰认为鱼国“实际上可作鱼部族理解”[6]；张庆捷“认为鱼国是一个小国或部落”；张金龙谓“更像是指当时或不久前曾经存在过的一个实体国家”[7]；王素推断鱼国为渔阳之省称[8]。对“鱼国”的判定都如此复杂，更遑论“尉纥驎城”了，这个问题留待下文叙述，此处不做多论。

《墓志》云：“□□奴栖，鱼国领民酋长。”

这里的“□□奴栖”，当指虞弘的祖父。“领民酋长”是北魏官名，周一良先生《领民酋长与六州都督》[9]说：“领民酋长之‘民’本指各酋长所统部落，言其领于酋长，不同编民也。”又说：“领民酋长皆鲜卑或服属于鲜卑之敕勒、

---

[1] 余太山:《鱼国渊源臆说》,《史林》2002 年第 3 期。
[2] 蔡鸿生:《唐代九姓胡与突厥文化》，北京：中华书局，1998 年，第 40 页。
[3] 张金龙：《隋代虞弘族属及其祆教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 91－113 页。
[4] 张金龙：《隋代虞弘族属及其祆教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 101 页。
[5] 荣新江：《中古中国与外来文明》，第 113 页。
[6] 罗丰：《一件关于柔然民族的重要史料—隋〈虞弘墓志〉考》，《胡汉之间—“丝绸之路”与西北历史考古》，北京：文物出版社，2004 年，第 412 页。
[7] 张金龙：《隋代虞弘族属及其祆教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 110 页。
[8] 王素：《北魏尔朱氏源出粟特新证——隋修北魏尔朱彦伯墓志发覆兼说虞弘族属及鱼国今地》，《故宫博物院院刊》，2018 年。
[9] 周一良：《领民酋长与六州都督》，载周一良《魏晋南北朝史论集》，北京大学出版社，1997 年。

匈奴、契胡族。”这里的敕勒指的就是高车，《魏书·高车传》：“ 高车，盖古赤狄之余种也，初号为狄历，北方以为敕勒，诸夏以为高车、丁零。”

稽胡就是契胡也就是石勒之羯胡，晋主要称羯胡，元魏主要称契胡（步落坚），北周称“步落稽”，隋唐称“部落稽”，简称“稽胡”，不同时代称谓不同。稽胡主要分布在离石以西、甘肃泾川以东方七八百里的山谷之间[1]。

“领民酋长”主要源于北魏道武帝“离散诸部”或“分散筑部”以及六镇起事后安抚统领六镇流民，故“领民酋长”只设置于北朝的北部边境长城内外地区，且大多为北方部落酋帅，很少有西域民族，不受一般官僚制度节制，具有很大的自主性，其领民不同于纳入国家户口的编户齐民。此制从北魏初年持续到北魏末年，在北魏政治制度中起过重要作用[2]。

《墓志》又云：“父君陁，茹茹国莫贺去汾，达官，使魏□□□□朔州刺史。”

林梅村根据《北史·蠕蠕传》记载，正光二年（521），“婆罗门遣大官莫何去汾、俟斤丘升头六人将兵二千随具仁迎阿那瓌”，怀疑虞弘之父为使者之一。张金龙进一步指出以往认为君陁出任朔州刺史的看法是错误的，既然虞弘之父出使北魏的目的是为了迎接阿那瓌归国，自然不可能留任朔州刺史，完成任务后自然回国[3]。此说甚确，这一时间点的确定调和了虞弘之父出任魏国刺史而虞弘却为柔然高官这一矛盾现象，对于理解《墓志》内容意义重大。以往的认识多将虞弘之父作为北魏朔州刺史来解释，揆违常理。

《墓志》中有“达官莫何去汾”、“莫弗”和“莫缘”。

这两个官职和柔然、高车关系密切，柔然和高车都有这两个官职[4]。莫何去汾是柔然的高官，经常代表柔然主从事国家层面的外交活动[5]。“达官”和汉语高官之意不完全相同，是柔然一种重要官衔，后突厥灭柔然，此官号亦为突厥所继承。达官（Tarkan)的在突厥碑文中多次出现，达干其专统兵马事[6]。

“莫弗”多见于北亚和东北亚少数民族史料。《北史·斛斯椿传》：“其先

---

[1] 载《周书》第 49 卷，中华书局校点本，第 896 页。
[2] 张金龙：《北魏政治史（二）》，兰州：甘肃教育出版社，2008 年，第 189—222 页。
[3] 张金龙：《隋代虞弘族属及其祆教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 101 页。
[4] 张金龙：《隋代虞弘族属及其祆教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 100 页。
[5] “八月，阿那瓌遣莫何去汾折豆浑十升等朝贡，复因求婚”，见于李延寿：《北史》卷九十八《蠕蠕传》。
[6] 罗丰：《一件关于柔然民族的重要史料—隋〈虞弘墓志〉考》，第 412 页。

世为莫弗大人[1]。”周一良认为“斛斯氏疑亦源自高车”，“‘莫弗’乃高车酋帅之称号”[2]。胡三省亦云“高车酋长谓之莫弗”[3]。总之，莫弗是柔然人的一个重要职官，张金龙推断此制“似非柔然部落之制，而是臣属柔然的其他部落的制度”[4]。

值得注意的是在北魏与柔然汗国对峙的大部分时间里，大漠南北地区的高车部落普遍实行以莫弗为酋帅的制度。

此外，继柔然后兴起的突厥以及中国东北地区的一些部族也有莫弗名号[5]。中国北方和东北少数民族之间“莫何弗”制度的普遍性，似乎反映了他们之间文化的紧密联系。

《墓志》云“衔命波斯、吐谷浑。”

虞弘13岁时是公元546年，其时柔然国内忧外患，西面面临嚈哒和高车汗国的逼迫，内部又有突厥为患，迫切的需要和周边国家建立良好关系。

402年，社仑统一漠北后，正式建立柔然汗国，征服敕勒和匈奴余部，其势力范围“其西则焉耆之北，东则朝鲜故地之西，北则渡沙漠、穷瀚海，南则临大碛”，整个平城时代，柔然都是北魏的北方劲敌。

甚至后来柔然的心腹大患嚈哒（公元5世纪初被迫西迁到中亚），其时尚不强盛，也一度沦为附庸。然而连年的征战使柔然国内积弊丛生，统治下的部族反抗不断。公元487年，不堪忍受柔然帝国控制的高车副伏罗部反叛成功，在车师前部西北建立了高车国[6]。高车依靠嚈哒的势力来反抗柔然。到了5世纪后期，柔然势力日衰。公元6世纪前期，柔然统计集团分裂后，元气大伤，此后三十年间国力虽一度得到恢复，但很快被突厥崛起而遏止。

内忧外患下，柔然不得不采取措施改善以往的睦邻关系。东魏武定四年(546年)阿那瓌将其爱女茹茹公主嫁给高欢，[7]这一年正好是虞弘出使之年。由此可见，无论是嫁女还是出使波斯，都和柔然国力的衰退以及邦交政策的调整有关，两件事情是密切联系在一起的。

---

[1] 李延寿：《北史•斛斯椿传》，第1785页。
[2] 周一良：《论宇文周之种族》，《魏晋南北朝史论集》，第234页。
[3] 张金龙：《隋代虞弘族属及其袄教信仰管窥》，《文史哲》2016年第2期，第100页。
[4] 张金龙：《隋代虞弘族属及其袄教信仰管窥》，第109页。
[5] 张金龙：《隋代虞弘族属及其袄教信仰管窥》，第106页。
[6]（北齐）魏收：《魏书•高车传》，第2310页。
[7]（唐）李延寿：《北史•蠕蠕传》，第3265页

“润光安息，辉临月支”正好与志文的两次出使对应，安息和大月氏国其时已灭亡，此处当指其故地，即波斯和吐谷浑。安息（公元前224-公元221），即今伊朗呼罗珊地区，东汉以后为中央王朝对萨珊王朝习称。“月支”即月氏，曾经威服大夏，其建立的贵霜帝国一度成为中亚霸主。这里就是指的是其迁出地吐谷浑，是丝绸之路青海道的必经之地。由于“鱼国”未见，所以对墓志材料的解读是成为确定其族属的主要方法。

第二节 研究史梳理

林梅村认为虞弘及其家族是稽胡，来自中亚的比千部落[1]；余太山推测虞弘家族来自中亚粟特古族 Massagetae[2]；罗丰认为“虞弘属于柔然”人[3]；周伟洲认为虞弘一族为原居祁连、敦煌间，为匈奴所迫西迁的大月氏人，“鱼”和“月”同音[4]。张庆捷推断虞弘家族来自中亚两河流域，和史国所距不远[5]。郭平梁认为鱼国即赫连夏国，引述史乘中关于赫连夏国“雨鱼”的记载,来进一步论证赫连夏国即鱼国的观点[6]。杨晓春推断虞弘是北朝时期高车(敕勒、铁勒)六氏之一的尉纥（袁纥）部人[7]。张金龙认为“鱼国”是指已经灭亡的茹国，即柔然游牧帝国，“尉纥驎城”应为北镇某一城戍[8]。王素认为“虞弘出身稽胡”，惜未做深论，“‘鱼国’实为“渔阳国”之省称”，所谓“尉纥驎城”，“应为渔阳当地的乌丸语地名”[9]。

然而，迄今为止，各家仍未达成一致意见。虽各有合理之处，亦难免存在难

[1] 林梅村：《稽胡史迹考—太原新出隋代虞弘墓志的几个问题》，《中国史研究》，2002年第1期。
[2] 余太山：《鱼国渊源臆说》，《史林》2002年第3期。
[3] 罗丰：《一件关于柔然民族的重要史料—隋〈虞弘墓志〉考》，《胡汉之间—“丝绸之路”西北历史考古》，北京：文物出版社，2004年，第412页。
[4] 周伟洲：《隋虞弘墓志释证》，荣新江、李孝聪主编：《中外关系史：新史料与新问题》，北京：科学出版社，2004年，第257页。
[5] 张庆捷：《虞弘墓志考释》，《太原隋虞弘墓》，第223页。
[6] 郭平梁：《〈虞弘墓志〉新考》，《民族研究》2006年第4期。
[7] 杨晓春：《隋〈虞弘墓志〉所见“鱼国”、“尉纥驎城”考》，《西域研究》2007年第2期。
[8] 张金龙：《隋代虞弘族属及其袄教信仰管窥》，《文史哲》2016年第2期，第91－113页。
[9] 王素：《北魏尔朱氏源出粟特新证——隋修北魏尔朱彦伯墓志发覆兼说虞弘族属及鱼国今地》，《故宫博物馆院刊》2018年第5期，第57-71页。

解之处。纵观各学者论述，以“稽胡说”及“早期回纥或高车袁纥部”最为严谨和合理。

由于“鱼国”未见史籍，虞弘姓氏也并非粟特昭武九姓，最具种族判定价值的颅骨由于盗掘而缺失，所以判断虞弘族属问题众说纷纭、莫衷一是。目前已有多名学者做过论述。兹列表如下：

表 1-1 虞弘族属研究情况统计

学者姓名	虞弘族属	鱼国性质	尉纥驎城	鱼国何地	判断依据
林梅村	稽胡	部族	北魏的“木来”,唐代的“墨离”	新疆伊吾县下马崖古城	
余太山	中亚粟特古族 Massagetae			“鱼国尉纥驎城当在今阿姆河北以求之”	“鱼”、“月”同音,“鱼国”之名来自大月氏。
周伟洲	大月氏国人				
罗丰	从属于柔然	部族		鱼国尉纥驎或即突邻之异译,尉纥驎或即鱼纥驎	“纥驎”读音与《魏书·高车传》中的“纥突邻”最为接近
张庆捷		小国或部落		中亚或者信奉祆教的地区	
郭平梁	稽胡	赫连夏国	薄骨律城	灵州城	鱼国就是赫连夏国
杨晓春	早期回纥族人士（韦纥）	“鱼”、“虞”为 Uyγur 即“尉纥”之省译	部族名，鱼国牙帐		“尉纥”对译 Uyγur 是更为接近原音的
荣新江	西北民族或西北胡人系统	中亚或西北地区小国		中亚一个国家	
杨巨平				来自西域或中亚的祆教徒	
王小甫				中亚火寻国	
罗新	粟特人			中亚	

张金龙	韦纥	更像一个实体国家	尉纥或袁纥、韦纥之省书	茹茹国	“茹”、“鱼”二字音近，作为胡族译语互相替代并无不可。
王素	稽胡	东汉渔阳国	渔阳当地的乌丸语地名	渔阳	“渔阳”在东汉时期曾封为“国”

第三节 研究存在的问题

通过对各家论述的梳理，可以发现以下几个特点：

第一：虞弘族属解读结果众说纷纭、莫衷一是，分歧较多。不仅仅是族属解读天差地别，研究者所用资料、对墓志的解读也千差万别。周伟洲认为虞弘属于大月氏国人，张金龙考证虞弘属于高车袁纥，王素则主张其为稽胡。这种情况的出现与研究者的研究方法、知识结构、所本史料、对音对象等有着很大关系。每一种结果都有其合理性，却又不同程度的存在主观臆测的问题。在目前史料未记载“鱼国”的情况下，想要找到其真正所在基本做不到。但有一点是肯定的，那就是考虑因素越多，得出的结论就越接近。对虞弘族属及“鱼国”的解读，不仅要以墓志为本，正确解读其中包含的史实年系，还要考虑其文化属性和人种鉴定结果。

第二：对音材料稀缺。不论是北方民族还是西域民族，原本遗存的语言资料都相当有限，虞弘墓除了汉文墓志也未发现任何其他民族材料，只能根据当时汉语译音的通例进行比附，“魏时华夷杂处，语无定声，氏亦无定字，”外来词翻译成汉语时，因文化背景的不同，一般会选择同音字，既有音译也有意译，也会因听者语言习惯而发生讹变，从而出现与原音差别甚大的译写。以对“鱼国”的比附最为突出，周伟洲先生认为“鱼”、“月”同音，“鱼国”之名来自大月氏[1]；林梅村认为“鱼”国来自突厥语的“鱼(balaq)”[2]；杨晓春认为鱼国的‘鱼’和

[1] 周伟洲：《隋虞弘墓志释证》，荣新江、李孝聪主编：《中外关系史：新史料与新问题》，北京：科学出版社，2004年，第247—257页。
[2] 林梅村先生认为稽胡的族名“步落稽”，古音可读buo-lak-kiei，疑为突厥语balaq(鱼)之音译。

Uyγur（韦纥或回纥）的音译[1]。张金龙谓“茹”、“鱼”二字音近，“作为胡族译语互相替代并无不可”[2]。以上对音都存在主观臆断、生搬硬套之处，未能令人信服。

第三：泛粟特人倾向。周伟洲认为北朝隋唐时期的萨宝府为主要管理迁入中土的粟特人的机构，所以应该首先考虑虞弘为来自中亚胡人[3]。张金龙反驳此说：“虞弘及其家族必为袄教徒无疑”，但不能以此逆推其为中亚胡人。事实上，从魏到隋担任萨宝职务者，除流寓中国的昭武九姓人，还有丁零人。以隋代的翟突娑为例，其墓志载：“君讳突娑，字薄贺比多，并州太原人也，父娑，摩诃大萨宝。[4]”姚薇元在《北朝胡姓考》中考证其为高车人，“高车丁零有狄氏，为古赤狄之余种也。狄即翟也，《晋书》载记及《魏书》纪传丁零酋豪多翟氏者……《慕容垂载记》中有翟檀、翟德、翟楷，均被封王。[5]”《唐光启元年（885 年）书写沙州伊州地志残卷》中有“袄主翟磐陀”。

按康居以北丁零人和粟特人族属来源不同，粟特人为西迁之大月氏人，而乌孙之西丁零盖为北丁零之别种。《魏略・西戎传》曰：“丁令国在康居北，胜兵六万人，随畜牧……或以为此丁令即匈奴北丁令也。而北丁令在乌孙西，似其种别也。[6]”可知，高车的前身丁零有一部分最晚在曹魏初年就已分布在粟特地区以北。

第四：以袄教信仰作为判断族属的依据。不可否认，入华粟特人多信仰袄教，正如一些学者所研究，“粟特聚落当中，应当是以袄教为主要宗教信仰的。[7]”中古时期粟特地区以袄教信仰为主，其他宗教为辅，譬如康国以袄教为国教，而同时其“俗奉佛”；高昌国“俗事天神，兼信佛法”；嚈哒即滑国，“事天神、火神，每日则出户祀神而后食。[8]”

除此之外，北朝时的统治者作者出于政治拉拢或者出于“反汉化”需要，也提倡袄教。《隋书》载：“（北齐）后主末年，祭非其鬼，至于躬自鼓儛，以事

[1] 张金龙认为杨晓春将“尉纥驎”看作是“韦纥”异译，但不同易将“鱼”、“虞”为 Uyγur 称为“尉纥”之省译。
[2] 张金龙：《隋代虞弘族属及其袄教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 100 页。
[3] 周伟洲：《隋虞弘墓志释证》，《中外关系史：新史料与新问题》，第 256 页。
[4] 此为鸳鸯七志斋藏石，见《鸳鸯七志斋藏石》，三秦出版社，1995 年，218 页。
[5] 姚薇元：《北朝胡姓考》外篇第四，北京：中华书局，1962 年，第 310 页。
[6] 张金龙：《隋代虞弘族属及其袄教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 113 页。
[7] 荣新江：《北朝隋唐粟特聚落的内部形态》，《中古中国与外来文明》，第 168 页。
[8] 张金龙：《隋代虞弘族属及其袄教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 110 页。

胡天。邺中遂多淫祀，兹风至今不绝。后周欲招来西域，又有拜胡天制，皇帝亲焉。其仪并从夷俗，淫僻不可纪也。[1]”

北齐历代统治者力图坚守胡化，反对汉化，信仰程度应该较高；北周武帝更多的是一种政治表态，以此来拉拢粟特人势力。在这种社会潮流下，即便不是来自粟特地区的人，也有可能通过政府表率和文耳濡目染接触到祆教信仰，事实上，宋以后，祆教崇拜已经融入了我国的民俗之中，山西介休祆神楼就是代表。

事实上，北朝境内的柔然人中的确有祆教信徒，比如反映出6世纪初北朝境内茹茹聚落接受祆教的《北魏茹小策合邑一百人造像碑》[2]就是一个典型案例，其时柔然本土以信奉萨满教和佛教为主，其归化祆教应该在进入内地后。

第四节 虞弘族属和鱼国所在地研究的主要分歧点

分歧主要集中在两个方面：其一，即虞弘究竟谁稽胡还是高车（敕勒）六部之一的韦纥（袁纥）？其二，鱼国究竟是西域国家（各家所论大体涵盖敦煌以西直到中亚范围），还是中国北方国家（包括中原王朝北部边境和漠北柔然核心地域）？

最近，张金龙先生提出“鱼国”就是茹茹国，其判断依据是在虞弘父祖时代，大部分袁纥部落只臣属于北魏和柔然两个政权。两者非彼既此，不是北魏就是柔然，北魏不可能叫鱼国，则鱼国必然指柔然。但这一论证过程却不无可商之处。

首先，史书上鱼姓最先服务于赫连夏政权，而不是柔然，最早出现的地区是长安附近而不是漠北。《隋书·虞庆则传》载：

> 虞庆则，京兆栎阳人也，本姓鱼。其先仕于赫连氏，遂家灵武，代为北边豪杰。父祥，周灵武太守。[3]

按赫连氏（公元407—431年）存在时间，可知虞庆则的祖先早在公元5世纪初就已经服属于赫连夏国，“遂”字表示因果关系，说明虞庆则之先是从长安附近地区迁移到灵武的，“也许正当赫连勃勃退出长安、迁都统万之际”[4]。那么这一支

---

[1]（唐）魏征等撰：《隋书》卷七《礼仪志二》，第149页。
[2] 施安昌：《北魏茹小策合邑一百人造像碑考》，《故宫博物院院刊》2002年第4期。
[3] 魏征等撰：《隋书》卷四十《虞庆则传》，第1174页。
[4] 杨晓春：《隋〈虞弘墓志〉所见“鱼国”、“尉纥 城”考》，《西域研究》2007年第2期。

“代为北地豪杰”的鱼姓见于史籍的时间，要比虞弘祖父鱼奴栖任北魏领民酋长（按虞弘 534 年出生，其祖父出任北魏领民酋长当在 5 世纪末）时要早的多，柔然势力显然鞭长莫及。

其次，虽然从对音角度来看“茹”可为“鱼”，但墓志中明述其父为“茹茹国莫何去汾达官”，鱼国也出现过两次，两者并列存在，对虞弘父亲和虞弘在茹茹国的任官经历也是大书特书，那么“墓志所载其父履历，是在叙述历史，无关现实的政治取向”，“记述其原籍或本贯时，则需考量现实的政治状况”[1]的说法，显然不能让人信服。

隋朝有大将军茹茹天保，《元和姓纂》中也有茹茹姓，唐玄宗天宝元年（743 年）《忠武将军茹义忠碑》[2]云：“本家雁门，今为雁门人矣。”可知隋唐两代无论是庙堂还是地方望族都有以茹茹为姓者自居，无关现实政治考量。

事实上，改鱼氏为虞氏跟孝文帝厉行“汉化”的时代大背景有关。虞弘不仅追溯先祖为高阳（即颛顼，为黄帝之孙）、虞舜（蒲板曾为舜都），甚至死后也要埋葬在“唐叔虞坟东三里”，这种攀附古圣先贤的行为不仅是北方民族如匈奴、鲜卑、柔然的惯常做法[3]，也和当时“汉化”背景下士族门阀之风的盛行有关。

王素先生则推断鱼国即“渔阳国”，存在上述同样的问题。倘若鱼弘之“鱼”来源于其祖父在渔阳担任领民酋长，那么近一个世纪之前的虞庆则的祖先难道也是因此而获姓为鱼？

更不用说“渔阳国”省称为“鱼国”的说法史籍未见，“渔阳国”本身也很少使用，《续汉书·郡国志》失载，《旧唐书·地理志二》却有记录，可见渔阳最流行的称呼是“渔阳郡”或“渔阳”。而且，认为“尉纥驎城”应该是渔阳当地的乌丸语地名则属臆断。

按虞庆则“善鲜卑语”，隋初更是因出使突厥使其分裂而受到隋文帝的高度赞扬，突厥语和鲜卑语同属阿尔泰语系突厥语族的语言，那么他还可能擅长突厥语。乌丸则属阿尔泰语系蒙古语族，和鲜卑语差别较大[4]。

---

[1] 张金龙：《隋代虞弘族属及其祆教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期，第 101 页。
[2]（北宋）李昉等编：《文苑英华•职官十七·诸将军六》，北京：中华书局，1966 年，第 4782 页。
[3] 张庆捷：《虞弘墓志考释》，第 212 页。
[4] 见林梅村：《稽胡史迹考—新出隋代虞弘墓志的几个问题》，载《中国史研究》2002 年 1 期，第 72 页。

第五节 “鱼国”和“尉纥驎城”之我见

在中国古代史上,少数民族以国家、民族、部落的名号为姓氏者不胜枚举，西域民族多见者如昭武九姓，北方民族如茹氏、拓拔部人称拓拔、尉迟部人称尉迟。虞弘和虞庆则一样都由鱼氏改为虞氏，两者应属同一家族，这点学界并无异议。解决虞弘相关问题必须和虞庆则先祖的活动轨迹紧密联系起来。

“鱼国”+“领民酋长”是一个非常“拗口”的表达方式。笔者查阅相关资料，极少见类似案例，唯《北齐书・侯莫陈相传》有：“祖伏颓，魏第一领民酋长。[1]”这种国别+领民酋长的表达方式非常少见，一般领民酋长之前不加国别，默认为北魏政权任命，所以“鱼国领民酋长”甚至解读为鱼国设置的领民酋长才更符合语言习惯，也有学者认为应该从字面意思去理解，直接理解为柔然设在鱼国的官职[2]。

考虑到柔然没有这样的官职，而且墓志撰写者对柔然官制也比较了解，比如“莫何去汾”、“莫弗”等游牧民族特色的官职，所以仅从字面意思去理解并不妥当。

无独有偶，“鱼国尉纥驎城人”同样如此，“国别名（部族名）”+“城”的结构也不见于诸多墓志。例如：《安伽墓志》记载:“君讳伽，字大伽，姑藏昌松人。[3]”《翟曹明墓志》云:“君讳曹明，西国人也。”唐初《龙润墓志》:“君讳润，字恒伽，并州晋阳人也。[4]”

鉴于篇幅有限，不能一一列举。总结可知，这种格式很罕见，不是一般用语，未必一定要按照大地名加小地名的惯例去解读。

种种迹象显示，将“尉纥驎城人”看做是高车袁纥部的人最为合适不过，此城在柔然可汉庭北，即尉纥部牙帐所在。理由之一：《北史・高车传》记载,袁纥是高车东部六氏之一,曾一度担任东部之盟长[5]。《隋书・铁勒传》中有韦纥部，

---

[1]（唐）李百药：《北齐书•侯莫陈相传》，第259页。
[2] 杨晓春：《隋〈虞弘墓志〉所见史事系年考证》，第74—80、84页。
[3] 陕西省考古研究所等：《西安发现的北周安伽墓》，《文物》2001年第1期，第8页。
[4] 见《全唐文补遗》第5辑，第111页。
[5] 郭平梁：《〈虞弘墓志〉新考》，《民族研究》2006年第4期。

从北朝到隋，韦纥/袁纥的居住地一直是在漠北色楞格河流域一带[1]（图 1-2），紧邻柔然可汗庭，那么可以推测一度为东部盟长的袁纥所设“牙帐”可以称为“尉纥驎城”，游牧民族虽然逐水草而居，随所迁徙，但也有相对固定的政治中心，未必真有一城。理由之二：对音妥帖，不赘。理由之三：君陁和虞弘早年都在柔然为高官，尤其是《墓志》中用字“茹茹”是作为柔然民族自称之词的[2]，推断“尉纥驎城”在柔然境内，虞弘在这里出生，故称“鱼国尉纥驎城人也”。

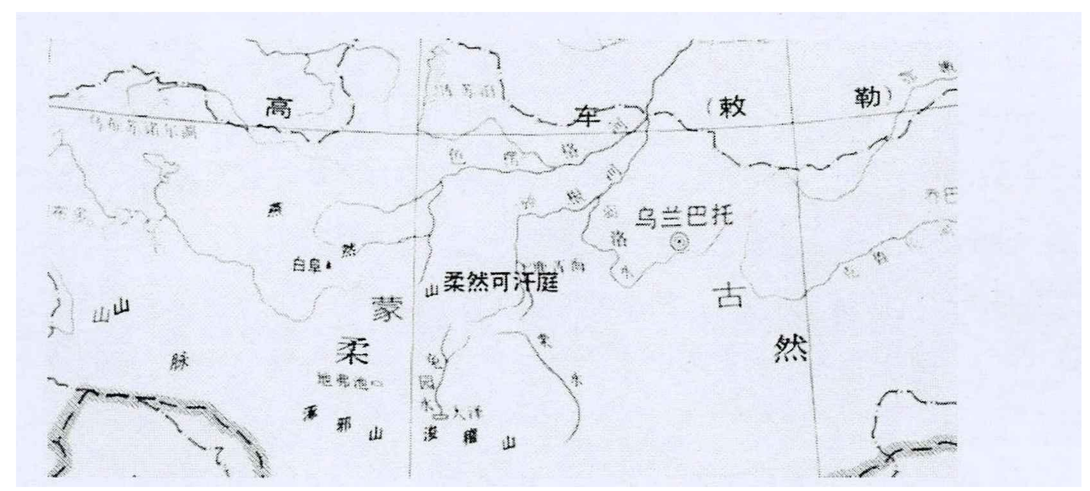


图 1-2 高车部族活动范围（采自谭其骧《简明中国历史地图册》第 29 页）

“尉纥驎城”可知，则“鱼国”亦可迎刃而解。张庆捷先生从文化属性的角度论证了鱼国地处中亚，且可能与波斯关系密切[3]。此论甚确，虞弘石椁图像浓厚的波斯和袄教文化色彩正好印证了墓志“派支西域”的记载，将鱼国归于波斯大文化圈的辐射范围大致无差。

鱼国最晚在虞弘祖父时已东迁至中国，曾服属于北魏政权，后又不甘心被奴役驱使，叛逃后改仕于柔然。从虞弘出生于“尉纥驎城”来看，虞弘家族似与高车袁纥部有密切关系，甚至在成为柔然附属国后有可能安置在袁纥牙帐附近，所以才有虞弘自认袁纥人的说法。

笔者怀疑虞弘家族来自中亚铁勒（西丁零），和东部高车袁纥部同属高车，存在族源和文化上的天然亲近，所以才能快速的跻身于柔然王庭，也正是因为其家族袄教背景，虞弘才能在 13 岁之龄出使波斯、吐谷浑。此外，同属丁零入华的还有翟氏家族，与虞弘家族情况类似。

---

[1] 杨晓春：《隋〈虞弘墓志〉所见“鱼国”、“尉纥 城”考》，《西域研究》2007 年第 2 期。

[2] 冯家升《云冈石窟的(茹茹造像记)》，载《西北民族史研究》，中州古籍出版社，1994 年，第 435—439 页。

[3] 张庆捷：《虞弘墓志考释》，第 223 页。

《资治通鉴》卷九四晋成帝咸和五年(公元330年)记载:“初,丁零翟斌世居康居,后徙中国。至是入朝于赵[1]。”此丁零即铁勒（高车、敕勒），而且属于康居联盟的一员，那么其受中亚粟特文化影响信仰袄教不足为奇。

洛阳出土《翟突娑墓志》曰:“君讳突娑,字薄贺比多,并州太原人也。父娑摩诃,大萨宝。”虞弘检校的萨保府,或许就是翟婆摩诃任萨保的时管理的胡人聚落。

敦煌写S.0367《唐光启元年（885年）书写沙州伊州（伊吾）地志残卷》记载:“火袄庙中有素书形象无数。有袄主翟陀者,高昌未破以前,陀因入朝至京,即下袄神。”姚薇元《北朝胡姓考》考证翟氏为高车族人，文云：“高车丁零有狄氏，为古赤狄之余种。狄即翟也《晋书》载记及《魏书》纪传所记丁零酋豪多翟氏者……《慕容垂载记》：封翟檀为弘农王翟德为范阳王翟楷为太原王。”

鱼国究竟在哪里的问题，是本文立论的基础，也是进一步分析虞弘石椁图像来源的前提。对于赫连夏国说、大月氏国说等诸多观点，杨晓春已予以反驳，论据充分，观点独到，此不赘述。

因为墓志对于鱼国记载极为简单，想要获得最具可能性的比对，必须综合各方面因素进行考虑。对鱼国位置的判定必须考虑三个环节：一、起源地，波斯文化因素浓厚说明其来自中亚的可能性比较大。二、北魏落脚点，虞弘祖父任鱼国领民酋长说明其已内迁，而且举族迁徙（或者说是主支更严谨）的可能性较大。三、柔然落脚点，虞弘父子皆为柔然高官，虞弘更是十三岁就出任莫缘，正因为它世袭了鱼国首领之位。也就是说此时的鱼国附属于柔然，还必须考虑到鱼国与高车袁纥部的关系。

笔者之所以将虞弘族属判定为高车袁纥且源于中亚高车就是为了找寻这三个环节之间的内在联系，将这三个环节串联起来。“鱼国领民酋长”即虞弘祖父领鱼部民为北魏戍边。“鱼国尉纥驎城人”可以理解为虞弘出生于袁纥部牙帐，鱼部也紧邻尉纥部，两者存在密切的，但他同时也不忘记自己的祖籍，表现出对于故国的深刻怀念之情。

至于奴栖和虞庆则的先祖是同属一批来到黄河流域的？鱼国内迁的路线如何？具体戍地在哪里？限于资料有限，很容易臆测以致误断，故不予多论。

---

[1]（宋）司马光:《资治通鉴》，北京：中华书局，1982年版。

第二章 虞弘墓墓葬图像介绍

墓葬图像一般指墓道和墓室壁画以及葬具和石墓门上雕绘图案，广义来讲，随葬品和墓志表面的图案可以叫墓葬图像。虞弘墓葬图像根据载体所处墓葬整体位置可以分为三个部分：石椁图案、随葬品图案以及墓志图案，其中石椁图案又可以根据具体位置的差别分为两个部分，椁座图案与椁壁图案；根据雕绘技法的不同，椁壁图案又分为椁壁浮雕与椁壁墨绘，前者存在于椁门两侧外部以及编号2-8石板的内部，后者主要存在于椁壁2-8外部以及1、9内侧。椁座图案分为前左右的浅浮雕与后壁彩绘两种形式。浮雕和彩绘两种形式的装饰技法可能存在先后差别，推测和虞弘夫人去世后的重新装饰。

第一节 墓志图像

虞弘墓志志盖盝斗形，也称为“覆斗形盖”。这种志盖是北朝特别是北魏洛阳时代开始定型的做法，为以后历代所继承。志盖四边和四杀装饰忍冬纹，四杀装饰的忍冬纹之间还有莲花宝珠。忍冬和莲花宝珠是佛教文化影响下的产物，和佛教盛行的时代大背景密切相关(图 2-1)。

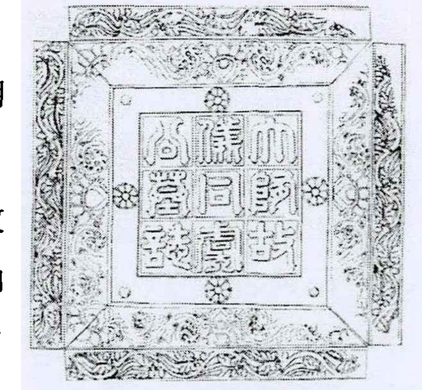


图 2-1 虞弘墓志盖

从汉末佛教传入中原以来的佛教在魏晋南北朝时期获得了大发展，不仅历代统治者多崇信佛教，借助佛教巩固自己的统治，更是由于战乱频仍、政治分裂，很多普通百姓为了逃奔官府繁重的徭役和税收而遁入佛门。佛教在社会多方合力下，加速了传播和汉化，因而在社会上掀起一股佛教装饰热。

需要注意的是，中国传统莲纹起源很早，如春秋战国莲鹤方壶盖顶以及汉代鲁灵光殿藻井，这里的莲花有象征天象的意味，不同于象征轮回、超脱的佛教莲花，两者在细节、寓意以及使用频率和位置都有差别。

第二节 石椁图像

石椁四周内外皆有图像，与汉画像石和其他入华粟特人墓葬中只有单面图像相比，突出了一个特点“满”。但是在具体的单幅图像上留白较多，以虞弘墓椁壁大面积浅浮雕图案最为突出，其中的人首搏斗图像甚至可以直接称为萨珊银器搏斗图案的葬具版，不同之处在于萨珊银器是精美艺术品，供生人所用，而虞弘墓浮雕是葬具图像，目的在于展现死者天堂生活，前者使用锤揲的西亚银器技法，后者浅浮雕的传统来源于粟特纳骨瓮和中原画像石。椁壁上的主要人物图像往往形体突出，一眼而知其为中心人物，周围往往点缀吉祥鸟、花草与仆人，这种通过放大中心人物的方式来强调主次关系，在片治肯特壁画中常见，当然中国的墓葬壁画中也有这样的习惯，最典型的就是墓志夫妇图中的墓主夫妻不仅位于整个画面的中心，而且正襟危坐、形态高大。

整体由五十多幅图案组合而成，图像题材丰富。按照题材内容可以分为以下几个大类：一，人兽搏斗类，既有突厥人形象的猎狮人，又有波斯王形象的猎狮人，还有单人独斗狮子的；二，日常生活类，包括宴饮、休憩和出行，宴饮有独饮和夫妇对饮；三，酒文化类，如第二幅的酿酒图、底座正面壶门持来通人物；四，乐舞类，舞蹈主要是胡腾舞与胡旋舞，音乐图像按宗教属性可以分为圣火祭司大典上的伴乐以及日常赏乐，乐舞和饮酒密不可分。五，狩猎类，椁座左、右上层壁龛以及椁座后壁彩绘壶门都是；六，表达墓主人宗教坚持的底座正面盛大的圣火祭祀图。七，特殊类，主要是椁门右侧的空鞍马图，通常被解读为具有宗教含义或灵魂的象征。

虞弘墓人物特点：一、椁壁基本都是高鼻深目的中亚、西亚或高加索人种。二，人物装饰极其华丽，飘带、披帛、葡萄或火焰状腰带、花边口半袖以及神圣的头光装饰，无不体现了一种宗教天国式的浪漫色彩。三，随葬陶俑有少量汉人或鲜卑人形象，来源于中原丧葬传统。

一 椁壁浮雕

虞弘椁壁浮雕图像可以分为两个部分，在黄金分割点分割，上部三分之二为主，下部三分之为辅。这里采用发掘报告的编号来分开叙述编号从 1 到 9 的图像内容（图 2-2）。

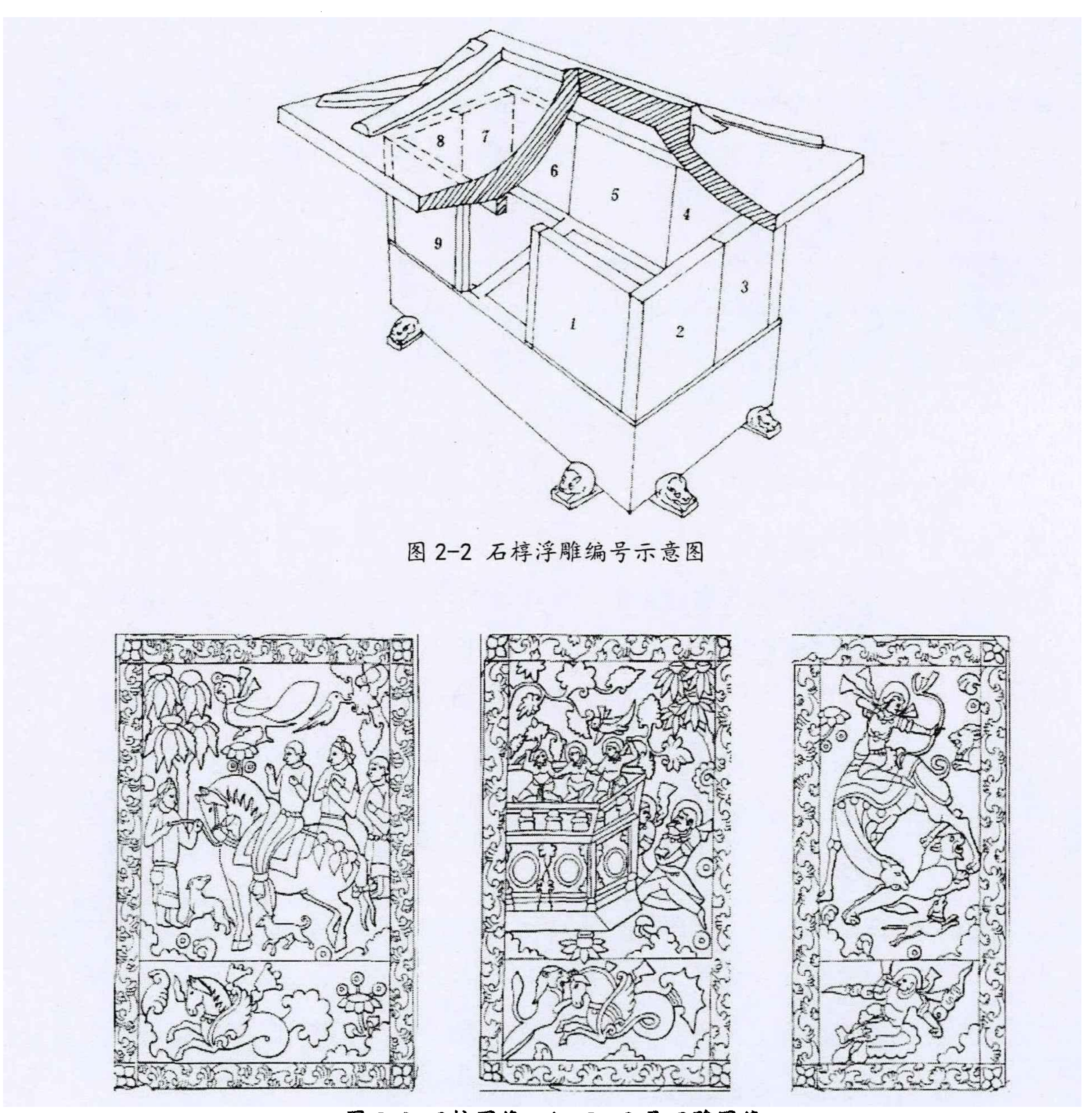


图 2-2 石椁浮雕编号示意图

图 2-3 石椁图像，1、2、3 号石雕图像

（1）1 号石板是空鞍马图，下为鱼尾马。画面左边有一颗芒果树，出现四人，左为一戴幞头牵马。画面上部有两只鸟，向左者为吉祥鸟，向右者体型纤细，为普通鸟类。

（2）2 号石板上为踏浆酿酒图，下有鱼尾马斗狮图。

（3）3 号石板上面是短发武士骑驼猎狮图，下面是醉酒舞人。

（4）4 号石板上为突厥人猎狮图，下为羚羊。

（5）5 号石板上为夫妇对饮图，下为人狮搏斗图。毡帐采用剖面雕绘法，同时可见毡帐外形和毡帐内部结构。



图 2-4 椁壁浮雕 4、5、6

图 2-5 椁壁浮雕 7、8、9

（6）6 号石板为波斯王骑象猎狮图，下方小图中是衔云戴绶鸟。

（7）7 号石板上为骑马出行图，下为山羊。

（8）8 号石板上为坐茎蹄听乐图，下方刻绘一只引蹄飞奔的鹿。

（9）9 号石板上方仪仗出行图中，下方狮牛搏斗图。墓主人所戴宝冠的华丽程度位列各幅图像的顶峰，下方饰宝珠，上方饰日月。马后紧跟一持华盖随从，华盖顶部装饰莲花宝珠。

二 椁座浮雕

椁座图像按题材内容可以分为三个部分。（1）圣火祭祀图，位于椁座正面，上栏壁龛内是祭祀圣火时的音乐供养。（2）狩猎图，椁座左、右、后都有，见于椁座左右上栏壁龛和后壁下栏壶门。（3）饮酒图，见于正面、左、右壁下栏壶门、后壁上栏彩绘壁龛。

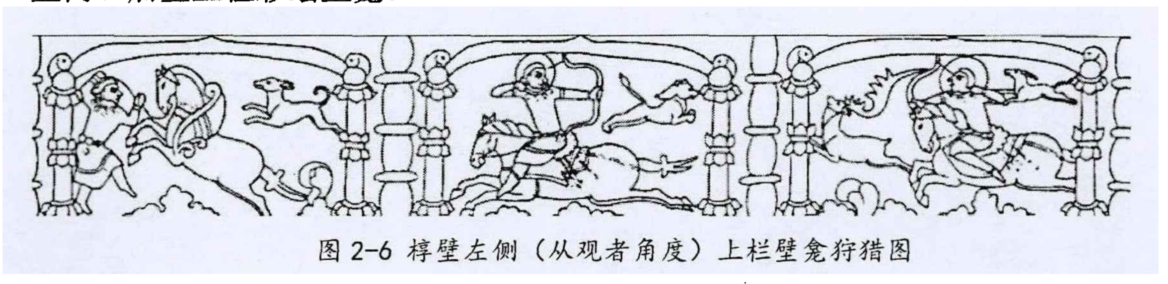


图 2-6 椁壁左侧（从观者角度）上栏壁龛狩猎图

三 椁壁墨绘

椁壁墨绘图案大多脱落，漫漶不清。椁壁墨绘分布于椁壁 2-8 号块石板的外侧，共 7 幅。以后壁中间一幅跳舞图像为中心，男女对称排列。人物姿态恭敬，或持物，或跽坐，应该仆人。以第一幅跽坐男仆为例，该男子胡人相貌，恭敬地捧着一三层仰莲状大盘，盘内似有一只鸡或鹅（图 2-8）。



图 2-7 椁壁石板 2 墨绘（采自《中国祆教艺术史》第 148 页）

第三章 物质文化渊源

虞弘墓葬图像内容相对于其他入华粟特人墓葬较简单，但内涵复杂。为叙述方便，可以把墓葬图像所体现的文化分为两次：物质文化和精神文化。物质文化主要包括墓葬和葬具形制、墓志、随葬品、服饰、建筑、坐具、酒具、出行工具和仪仗等。精神文化主要包括祆教信仰、思想观念、节日风俗、雕刻技法、纹饰、构图等。

物质文化中，墓葬和葬具形制属于中国传统礼制和墓葬文化，服饰有人类服饰和动物装饰之分，前者分为男服和女服，男服为波斯、粟特、突厥、中国文化传统，女服为波斯、中国文化传统。建筑既有罗马式酿酒坊，还有华丽的毡帐，以及中国式仿木建筑石堂。总之，中国、突厥和罗马的建筑风均完美地体现在虞弘墓葬中。家具中的荃蹄、隐囊、凭几等来自粟特，屏风、步障等则来自中国。饮食用具以粟特、波斯、希腊传统为主，主要包括胡瓶、来通、回罗、多曲碗、酒囊和各种放置食物的盘子等。出行用具主要包括牛车、华盖等，应该属于中国文化传统，而骑马出行则主要来自粟特、波斯和突厥传统。

第一节 墓葬和葬具形制

虞弘墓为长斜坡墓道砖砌单室墓[1]（图 3-1 左）。由墓道、甬道、墓室三部分组成，墓葬平面略呈方形。石椁位于墓室中部偏北，装饰形式多样。墓葬形制和同时期太原隋代胡律徹墓相同，沿袭了中原北朝晚期的做法，受到中原传统墓葬礼制的约束。

从以往的出土资料，北朝隋唐入华粟特人多采取石质葬具安葬尸体，且集中在北朝末期到隋这一短暂时段，是汉化到一定程度后出现的阶段性产物[2]。虞弘墓石椁为仿木构建筑歇山顶、三开间、带前廊的殿堂式样（图 3-1 右）。

[1] 张庆捷：《太原隋代虞弘墓清理简报》，《文物》2001 第 1 期，第 33 页。

[2] 张庆捷：《民族汇聚与文明互动—北朝社会的考古学观察》，北京：商务印书馆，2010 年，第 453 页。

北朝到隋唐仿木殿堂式石棺椁还有：大同北魏太和元年（477 年）宋绍祖墓[1]，石椁外观呈木构三开间单檐悬山顶式殿堂建筑，石椁前廊面阔二间，进深一间。大同智家堡 4 座北魏墓，其中仅有一件详细报道（478 年左右），为单檐人字坡悬山式顶，北面是夫妇并坐图[2]。北魏孝昌三年（ 527 年）的宁懋石室，出土于洛阳，外形与虞弘相似为石椁形，为单檐悬山顶，外壁雕刻人物孝子故事和历史人物，手法写实[3]。陕西西安北周史君墓石椁（579 年），为单檐歇山顶式房型石椁，面阔五间，进深三间。以时间为轴，表现了墓主人一生从出生到天堂的重大事件和光荣定格[4]。2012 年，日本崛内纪良先生捐赠的国家博物馆藏北朝石椁（简称国博石椁），整个石椁为单檐歇山顶式房型石椁，展现了墓主人夫妇参加袄教大会的场景，场面恢弘大气。隋李静训也使用了一件精美的房型石椁[5]。

这种殿堂式石棺椁到了唐中前期变得尤为盛行，为皇室贵族所专享[6]。目前所见北朝至隋的 8 件石椁的主人：宋绍祖是敦煌人，官居幽州刺史。智家堡石椁墓主不明，推测为鲜卑人。宁懋曾任横野将军，郭建邦指出宁懋的字“阿念”很清楚地说明宁懋非汉人血统[7]。粟特萨宝首领地位不是很高，最多属于社会的中上阶层[8]，且多为外来移民，也不是与皇室直接相关的人员，这和唐代殿堂式石棺椁使用者形成了鲜明的对比。

那么石堂形制的来源是什么？巫鸿先生指出这种房型椁与四种丧葬结构相似，分别是中山靖王刘胜墓石室、汉代四川“画像石棺”、山东汉代石祠堂、纳尔逊—阿肯特斯美术馆藏北魏石棺上“棺亭”形象。这其中“只有四川出土的房形棺可以被看作北朝和隋代房形石椁的原型”[9]。也有学者持不同意见，齐香钧

[1] 大同市考古研究所、山西省考古研究所：《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》，《文物》2001 第 7 期，第 19-39 页。

[2] 王银田、刘俊喜：《大同智家堡北魏墓石椁壁画》，《文物》2001 年第 7 期，第 59—70 页。

[3] 郭建邦：《北魏宁懋石室和墓志》，《中原文物》1980 年第 2 期。

[4] 西安市文物保护考古所：《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》，《文物》2005 年第 3 期。

[5] 葛承雍：《北朝粟特人大会中袄教色彩的新图像—中国国家博物馆藏北朝石堂解析》，《文物》2016 年第 1 期，第 77 页。

[6] 齐香钧：《北朝至隋墓葬出土石堂再研究》，《安阳师范学院学报》2014 年第 6 期，第 68-73 页。

[7] 巫鸿：《“华化”与“复古”—房形椁的启示》，《巫鸿．礼仪中的美术—巫鸿中国古代美史文编》，北京：三联书店，2010 年，第 663 页。

[8] 齐香钧：《北朝至隋墓葬出土石堂再研究》，第 68-73 页。

[9] 巫鸿：《“华化”与“复古”—房形椁的启示》，第 663 页。

谓："北朝石堂的形成，很可能是北魏时人效仿古法并直接仿照其时可见石祠堂建筑形式的综合结果。[1]"

实质上，在笔者看来，北朝至隋房型石棺椁是多种因素交互作用的结果。北魏迁都洛阳后，对汉晋传统大力提倡，重视孝道，提倡厚葬[2]。在"事死如事生"的墓葬设计理念指导下，墓葬是死者生前建筑的模仿，是地上生人建筑在地下死亡世界的"镜像"，所以这种建筑除了模仿留存至今的汉代祠堂外，另一个直接来源就是地上房屋。

另外，虽然四川汉代石棺与这些房型石棺椁在体量和形制差距较大，但是作为死者地下居所的功能相同，对于死者而言是一种封闭而私密的空间。将北朝至隋代石堂的产生，解释为少数社会中层人员，为实现祭祀目的[3]，将墓上祠堂移至地下的需求，违反常理。

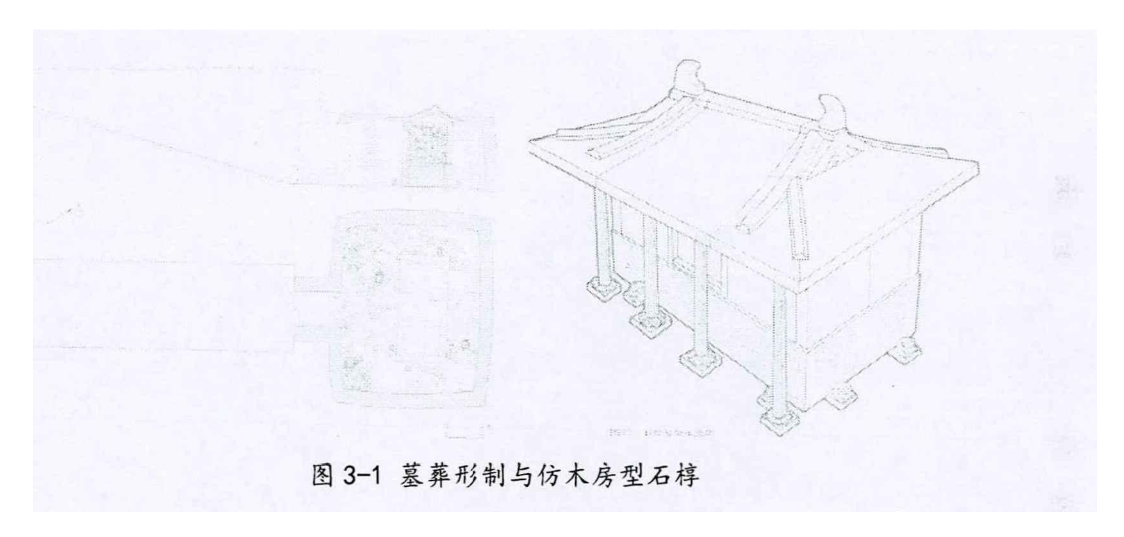


图 3-1 墓葬形制与仿木房型石椁

第二节 服饰

虞弘墓服饰可按性别分为男服与女服，女服仅 10 例。根据身份地位的差别又可分为主要人物服饰和侍者服饰。这里按文化属性分为波斯服饰、粟特服饰、草原风服饰、中原服饰，每个风格又可按首服、发饰、衣服、佩饰、足衣来分类讨论。

---

[1] 齐香钧：《北朝至隋墓葬出土石堂再研究》，第 68-73 页。

[2] 郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》：北京:文物出版社，2002 年，第 83 页。

[3] 齐香钧：《北朝至隋墓葬出土石堂再研究》，第 68-73 页。

一 波斯服饰

服饰中的波斯元素主要有在日月型宝冠、鸟翼形冠、紧身红色圆领半壁衫、柯蒂斯飘带以及动物装饰部分。

（1）发饰。波浪形长发的出现主要有三种情况：其一，在入华粟特人墓葬“圣火祭祀图”祭司形象；其二，波斯金银币；其三，丝绸之路出土的金银器上。既然粟特和波斯都有，为何认为其源出波斯呢？这是因为这种发式在粟特人墓葬中出土极少，在中亚粟特本土也很少见，且主要出现在拜火教祭司上，而波斯金银币中尤其常见（图 3-2）。

可以推测这种发饰是伴随着萨珊文化东渐和琐罗亚斯德教的传播而影响到粟特的，其根源应源于波斯。在虞弘墓中，这种形象，主要见于椁壁浮雕 5-9、椁座壶门饮酒人物、守护神以及祆教祭司。



图 3-2 萨珊银币上的波浪形卷发，左：萨珊王朝瓦赫兰三世金币（李铁生：《古波斯》，彩页五），右：阿达希尔一世钱币

（二）首服。首服主要各种冠，有日月型冠、月型冠、日型冠和无纹饰宝冠四种（表 3-1）。

表 3-1 虞弘墓日月冠情况统计

首服类型	特点	有无双翼	数量	图像	出现位置
日月型冠	华丽复杂	无	3		椁壁浮雕 5、7、9

月型冠	正面饰有两端向上的新月纹饰	有	2		底座左侧壶门饮酒人物
日型冠或宝珠型	正面有圆球形饰	有	6		椁壁浮雕 6、底座前侧守护者、底座右侧壶门
无纹饰	椁壁浮雕 8 宝冠正面有柱状突起	有	2		椁壁浮雕 8、底座前侧壶门

其中日月形冠最为华丽，出现在最重要的椁壁浮雕上，比如编号 5 的“夫妇宴饮图”中。这种冠不是古代中国的产物，但是在该时期及以前的波斯银币与器皿图上却很常见。

据张庆捷先生统计，这种日月冠在 4 世纪初到 6 世纪末的萨珊王银币上多有出现，即沙普尔一世到库思老一世时代[1]。如“库思老一世狩猎镀金银盘”，盘中绘着库思老一世骑马狩猎图。他戴的王冠就是顶部弯月托日装饰的王冠。在其他银盘中，这种日与月组合的王冠常见。

萨珊波斯以琐罗亚斯德教为国教，崇拜日、月、星三光，新月托日形象体现了波斯人的宗教信仰，同时这种日月形王冠为萨珊王室专用，成为王权的象征。另外，史君墓 W2 也有同样的装饰，只是形制不同。反映了这种萨珊王专用王冠在流转的过程中不再具有等级和身份严格约束。

此外，频繁出现的鸟翼形冠也可以在波斯文化中找到根源。在史君石堂北壁的浮雕（N1）上面有一个头戴牛角形宝冠的中心人物。这种双翼形象在虞弘墓和安备墓宝冠图像中均有出现。

现藏于伊拉克巴格达博物馆的一枚印度—嚈哒王钱币上就有一个头戴牛角形宝冠的嚈哒王形象[2]，跟史君（N1）中的双翼冠极其相似。鉴于此，学者多将 N1 形象比定为嚈哒王。

关于这种冠的传播路径，影山悦子于 2007 年发表《中国新出粟特人葬具所

---

[1] 见张庆捷：《虞弘墓汉白玉图像中的波斯风情》。

[2] 毛民：《史君石堂上所见嚈哒形象初探》，张庆捷等主编《4—6 世纪的北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社，2006 年，第 199—214 页。

见鸟翼冠与三面三日月冠—嚈哒的中亚统治的影响》[1]一文，根据嚈哒钱币上的王冠图案，认为萨珊波斯卑路斯所戴鸟翼冠（N1）是由嚈哒作为中介东传的，史君受其影响遂戴此种波斯萨珊式双翼冠。嚈哒王和粟特萨宝都配有冠冕，是萨珊王朝文化强势辐射的体现。

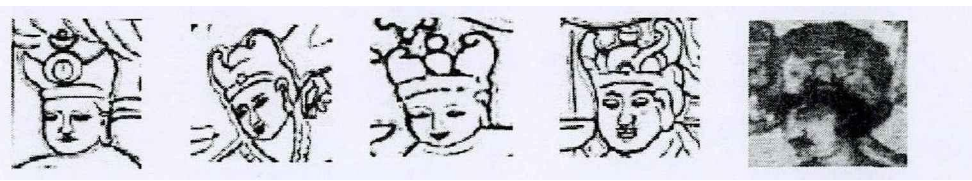


图 3-2 双翼冠，从左到右分别为：史君墓 W2、W3、N2、N1、安备墓（采自杨菁菁《北朝至隋唐入华粟特人石质葬具艺术研究》）

（三）波斯式“贯头衫。《魏书》卷 102 记载：“（波斯国）其王姓波氏名斯，坐金羊床，戴金花冠，衣锦袍、织成帔，饰以真珠宝物。其俗：丈夫剪发，戴白皮帽，贯头衫，两厢近下开之，亦有巾帔，缘以织成。[2]”

可以看出波斯流行一种“贯头衫”，这种衫不同于粟特地区流行的两边或中间开襟的窄袖长袍，从身体下部两侧开襟，穿着方式是头穿过袍领部，所以说是套头衫。这种波斯袍在实际图像表现中又分为圆领半袖长袍和圆领窄袖两种，开襟方式有下部侧开襟和下部正中开襟两种。



图 3-3 波斯式“贯头衫”，左：左侧开襟，右：右侧开襟

其中有一种是椁壁浮雕最重要的人物身穿一种花边口短袖，张庆捷先生认为这种“紧身红色圆领形似半臂衫的上衣”，“最多见的仍旧是在波斯萨珊王朝的图像上”[3]。（如图 2-4 左）

（四）花边裤。花边裤只出现椁壁 6 图像上，该图像为人物乘象斗狮图，一男子两手各握一把长剑，毫不畏惧地劈向狮子进行搏杀（图 2-4 左）。这种花边

---

[1] 影山悦子：《中国新出ソグド人葬具に见られる鸟翼冠と三面三日月冠——エフタルの中央アジア支配の影响》，《オリエント》第 50 卷第 2 号，2007 年，第 120—140 页。

[2]（北齐）魏收：《魏书》，中华书局，1974 年版，第 2271 页。

[3] 张庆捷：《虞弘墓汉白玉图像中的波斯风情》。

裤多出现于波斯摩崖石刻和萨珊银盘上。



图 2-4 萨珊花边裤，左：椁壁浮雕 6，右：萨珊帝王猎狮银盘（采自罗世平，齐东方：《波斯和伊斯兰美术》第 83 页）

（五）饰品。包括帔帛、柯蒂斯[1]、“葡萄长带”。张庆捷统计石椁图像中有 32 人有帔帛，占总人数的百分之三十七多。史君墓、安伽墓也有，但是不及虞弘墓普遍，安伽墓主要出现在侍女身上、史君墓主要出现在东壁的“墓主夫妇升天图”中以及“圣火祭祀图”中。

这种帔帛图像在波斯、中亚和中国普遍存在，目前发现的帔帛形象多见于南北朝时期。综观所有公元六世纪之前的帔帛，可分为五大类：一类是波斯人形象，一类是祆教神祇的形象，一类是被认为粟特人的形象，一类是佛教神祇的形象，一类是南北朝时期妇女形象。值得注意的是，这种装饰品传入中国后演变为妇女专用品[2]。

关于帔帛的来源，主要有波斯说和早期佛教艺术说两种。孙机先生曾考证说：“在当时的亚洲，服装中用帔的地区首推波斯。[3]”张庆捷先生也赞同此说。黄良莹却认为帔帛来源于佛教文化而不是波斯系统[4]。佛教和祆教关系复杂，存在着神祇形象的借用以及装饰艺术的混融不足为奇，但帔帛跟粟特以及波斯文化密切相关是肯定的。可以参考姜伯勤先生在《中国祆教艺术史》对克孜尔、库木吐喇石窟中的风神形象进行的研究，认为佛教艺术与祆教艺术之间存在一定的交流

[1] 雷奈·格鲁塞著，常任侠，袁茵译：《丝带或科丝蒂》，《东方的文明》，中华书局，1998 年，第 84-85 页。转引自张庆捷：《民族汇聚与文明互动—北朝社会的考古学观察》，北京：商务印书馆，2010 年，第 467 页。

[2] 张庆捷：《太原隋代虞弘墓图像中的波斯文化因素》，收入张庆捷：《民族汇聚与文化互动—北朝社会的考古学观察》，第 471-472 页。

[3] 孙机：《中古舆服论从（增订版）》，北京：文物出版社，2001，第 226-227 页。

[4] 黄良莹：《北朝服饰研究》，台北：国立历史博物馆：2011 年，第 121 页。

与联系[1]。

上引《魏书·波斯传》载有“织成帔”、“亦有巾帔”、“披大帔”的词语，萨珊银盘上的图像提供实物佐证。由于粟特地区长久以来就属于波斯大文化圈的辐射范围，早在阿契美尼德王朝时期粟特地区就接受了袄教信仰，波斯锦也是粟特锦长期以来的模仿样本，可以推测粟特文化中的帔帛应为伊朗、印度文化传播的结果。

“柯蒂斯”是指人或动物身后的飘带，在虞弘墓中所占比例极高，图像中共有人物 86 个，头后有飘带者为 48 个。这种飘带像违背地心引力一样向上后方翻飞，分为两种，一种为带端缀有两个或三颗圆珠，一种没有。

系带鸟、鱼尾马和王冠人物都饰有飘带。其他入华粟特人墓葬中的系带鸟以及带冠人物颈后也有，可见粟特人也使用飘带，更多的出现在波斯银盘上或岩雕上，波斯银币上也有，证明其与波斯文化的密切关系。

德凯琳、黎北岚认为“萨珊艺术中飘带之母题曾为君王权威之有力象征：即伊朗艺术中，只有君王形象才附加飘带，他人服装上绝不可能呈现此类装饰。……当时在远离萨珊朝王朝的中国，头上饰以飘带可能己转变成一种比较普遍的装饰，并且有可能成为专属萨宝特权范围的一种新兴文化行为。[2]”

舞伎服饰有一种很特别的腰带，既不同于汉族传统的大带，又和类似于蹀躞带可以悬挂戴囊、短剑的腰带不同，其中一款带端呈葡萄状的腰系条带最为独特，腰部飘带与帔帛随着胡腾舞者激烈的腾跳移挪而飞扬在空中，动感十足非常契合“桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂”（李端《胡腾儿》）对于胡腾舞舞服的记载。

有学者认为此类下垂部分较大带较短的腰带是受波斯文化影响的产物，此类人物应归属为波斯种族[3]。除此之外，中亚地区的纳骨瓮与城址壁画中也频繁出现类似的人物形象，在波斯银盘和银币图像中也有类似人物形象，中亚地区此类腰带应为波斯文化影响的结果。

---

[1] 姜伯勤：《中国袄教艺术史》，第 183 页。

[2]［法］德凯琳，黎北岚：《巴黎吉美博物馆展围屏石榻屏上刻绘的宴饮和宗教题材》，施纯琳译，张庆捷、李书吉、李钢主编：《4-6 世纪的北中国欧亚大陆》，北京：科学出版社，2006 年，第 115 页。

[3] 齐东方：《虞弘墓人兽搏斗图像及其文化属性》，《文物》2006 年第 8 期：第 78-83 页。

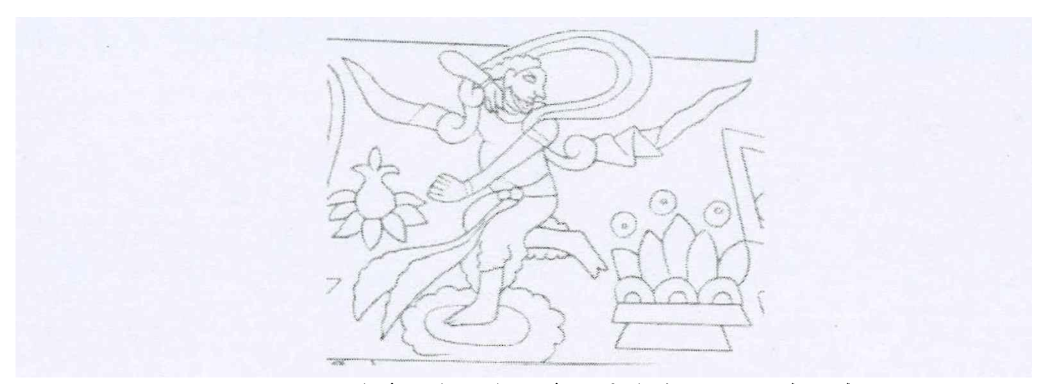


图 3-5 葡萄长带，虞弘墓椁壁浮雕 5 “胡旋舞”者

二 粟特服饰

目前为止，对粟特服饰的研究可谓是遍地开花。安伽墓、史君墓等拥有确切铭文纪年的入华粟特人墓葬为我们研究粟特服饰提供了充分的图像资料，汉文典籍关于粟特地区服饰的记载则提供了丰富的显现材料，此外敦煌壁画、龟兹壁画和粟特本土城市考古的研究也为我们了解粟特服饰提供了充分的参考标准。

《北史》卷 97 中关于粟特服饰记载曰：“其王素冠七宝花，衣绫、罗、锦、绣、白叠。其妻有发，幪以皂巾。丈夫剪发，锦袍”[1]，《旧唐书》中也有类似记载，只不过多了一种“辫发”发饰[2]。

分析三则文献记载我们可知，粟特王戴有装饰着“七宝金华”的毡帽，普通男子“剪发”或“辫发”，粟特女子虽有发髻但是“幪以皂巾”。在《北史》中只有“丈夫剪发”；在此后的《旧唐书》中却提到了辫发，可能是粟特男子受突厥影响的结果。

除了历史文献，出土的墓葬图像为我们研究粟特服饰提供了可靠证据。粟特男子发饰和文献记载相符，普遍流行短发，虞弘墓葬图像中短发式样可以在 Miho 馆藏石榻中找到一模一样的图像。

俄罗斯学者 Sergey A.Yatsenkoy 研究认为中亚粟特地区多短发，形式表现为前额齐平，耳后稍长、时向后翘起。这几个特征都可以和虞弘墓葬短发人物对应[3]。故推断这类短发人物形象为粟特人。

（一）冠帽。冠帽主要是男子持瓶奉侍所戴微呈小圆锥形帽，又似小碗状倒

[1]（唐）李延寿：《北史》，中华书局，1974 年版，第 3234 页。

[2]（后汉）刘昫《旧唐书》，中华书局，1975 年版，第 5310 页。

[3] 杨景平：《北朝在华粟特人服饰研究》，第 37 页。

扣于头上，发掘报告认为这是一种短发发饰（图 3-6 右）。笔者细查原图颇为怀疑这是一种帽饰，类似的图像还见于 Miho 馆藏石榻、安伽墓以及史君墓，我们推断这是一种典型的粟特帽饰。



图 3-6 短发与带帽粟特人，左：虞弘墓椁座后壁彩绘，右：虞弘墓随葬持壶胡人俑

（二）衣服。粟特男子服饰特色就是圆领或翻领、紧身、窄袖长袍[1]。下摆长及膝盖，内穿紧腿裤，腰间系带，可以悬挂各种短剑、长剑以及带囊。衣襟、袖口、衣服后背中部、服饰下摆通常有缘饰。在粟特本土的阿夫拉西阿卜、片治肯特等城址的壁画以及入华粟特人墓葬中可以看到很多类似的服饰。

虞弘墓出土图像中短发粟特人形象非常普遍，无论是椁壁浮雕还是椁座图像都有。但这些粟特发型人物所穿典型粟特袍服较少，最多的仍是下部开叉的“贯头衫”。

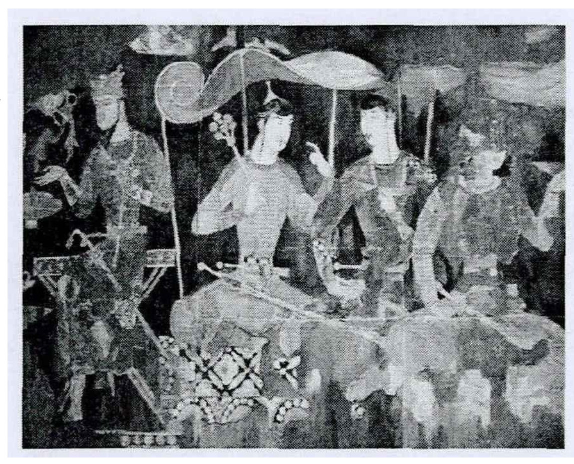




图 3-7 粟特式紧身窄袖长袍，左：片治肯特遗址六号室西壁、北壁宴饮场面，右：安伽墓侧面屏风（皆采自郝慧敏《6-8 世纪的粟特服饰研究》第 15 页）

（三）足衣。足衣主要是长及脚踝的长靴，靴是北方、中亚民族最为流行的足衣形式，靴本是西域胡人的足衣，自赵武灵王“胡服骑射”的改革之后，最先出

[1] 郝慧敏：《6 至 8 世纪粟特服饰的研究》，西安工程大学硕士学位论文，2016 年；杨景平《北朝在华粟特人服饰研究》，东华大学硕士毕业论文，2011 年。

现于军旅。

《释名·释衣服》；“靴,跨也,两足各以一跨骑也。本胡服,赵武灵王始服之”[1]。而其真正进入民间是魏晋南北朝时期开始的，唐朝时“胡风”盛行，中原民族穿靴习气达到鼎盛。

北方民族喜穿靴,应与当地气候寒冷和其游牧生活的习性紧密联系。靴子便于牧民们的涉草活动[2],以及乘骑跨马的需求，有利于腿部的保暖,对于马上民族尤为适宜。粟特民族往来丝绸之路，这种着装比较有利于长途行走。

三 其他西域国家服饰

（一）突厥

丝绸之路是东西方文化交流的纽带，作为丝路中间地带的中亚地区则是东西文化之间碰撞最激烈的部分。粟特地区曾一度处于波斯、嚈哒、突厥、中原王朝的统治之下。因此萨宝作为入华粟特人上层阶级的代表，不可避免的受到了多方文化的浸染。这其中，又以虞弘墓葬图像最为清晰和明显。

据《隋书•北狄传》所言：“其俗畜牧为事，随逐水草，不恒厥处。穹庐毡帐，被发左衽，食肉饮酪，身衣裘褐，贱老贵壮。……大抵与匈奴同俗”[3]，《周书》也有类似的记载。

（1）披发。可见突厥人是“披发”的，实际图像中这里的“披发”既可以是单马尾的长直发，也可以是“辫发”，西安昭陵十四君王像中的突厥君王就是辫发形象，入华粟特人墓葬图像中突厥人出现的比例极高，说明突厥对粟特人影响之大。

6世纪60年代，突厥人和萨珊库老思一世联合打击败嚈哒后，粟特地区归属突厥间接统治，主要利用粟特人商业活动所缴纳的赋税。所以粟特地区得以在保持本民族特色的基础上，吸收了大量突厥文化因子。

虞弘墓葬中突厥人形象主要出现在第一部分的椁第二幅图像以及第三部分的底座狩猎图像中，石椁图像部分的突厥人披发挽弓，身穿波斯风的花边口半袖

[1]（汉）刘熙：《释名疏正补》，上海：上海古籍出版社，1984年影印本，第263页。
[2] 黄良莹前揭书第162页。
[3]（唐）魏征等：《隋书》，北京：中华书局，1973年版，第1863-1864页。

紧身袍服，骑乘巴克特里亚地区的单峰驼，回收转身使用“波斯射法”[1]毫不畏惧的猎杀狮子。相同服饰元素出现在波斯人、粟特人以及突厥人身上，说明他们在文化上的共性。


图 3-8 长发突厥人，左：安伽墓、右：虞弘墓

（2）伴随突厥兴起的鞢躞带。虞弘墓随葬持壶男砂石奉侍俑身着圆领窄袖袍，腰系鞢躞带，左右胯并佩物 7 件，与唐代文物官吏佩戴“蹀躞七事”[2]类似，虽名称并不一定相同，但较之所去无多。

“鞢躞”指的是带鞓垂下来的系带，以往学者多从沈括之说，认为系鞢躞时须在鞓上装銙,銙下垂环，环下再加鞢躞带[3]。然而从考古实物来看,这种所谓用来系鞢躞的銙下附环,因为过于脆弱，恐不能承受刀箭之重，唐代绘画中更是未有装环之腰带。孙机先生认为鞢躞的銙下附环应该仅是起到装饰的作用，系带直接从古眼系缚,而非跨下之环[4]。

考察几个入华粟特人墓葬图像，我们发现这种鞢躞带非常普遍。安伽墓、史君墓都有，通常悬挂小刀、胡禄以及算囊，安伽墓更是出土了一件鞢躞带实物。黄良莹认为蹀躞带起源于俄国阿尔泰地区，“早在公元前 5 世纪的巴泽雷克 2 号墓中就出土了一条衔鞢躞的银銙腰带。[5]”

随后随突厥兴起而兴盛，阿尔泰、蒙古、新疆等突厥墓地发现大量的鞢躞带。虞弘墓中出现佩戴鞢躞带的胡人形象，应该是突厥影响的产物。到唐代，这种鞢躞带列入冠服制度，《旧唐书·舆服志》：“武官五品以上配鞢躞七事,七事谓

[1] 罗世平，齐东方：《波斯和伊斯兰美术》，中国人民大学出版社，2010 年，第 82 页。
[2] “武官五品以上配蝶蹬七事,七事谓佩刀、刀子、砺石、契苍真、哆厥、针筒、火石袋等也。至开元初罢之。”载《旧唐书·卷四十五·舆服志》，第 1953 页。
[3]（宋）沈括：《梦溪笔谈》，第 23 页。
[4] 孙机：《中国古代的带具》，见《中国古舆服论丛》，北京文物出版社，2001 年，第 275 页。
[5] 黄良莹前揭书 199 页。

佩刀、刀子、砺石、契苍真、哕厥、针筒、火石袋等也，”唐代后期逐渐消失。

（二）嚈哒

有部分学者认为虞弘椁壁浮雕有嚈哒王形象。比如:荣新江先生认为图中就包含有“骑巴克特里亚双峰驼的长发突厥首领，骑单峰驼的阿拉伯王，和骑大象的嚈哒王”[1]。

此观点恐误，笔者稍作辩解。荣新江先生之所以得出这样的结论，主要是继承了马尔沙克先生对 Miho 馆藏石榻图像 I 有戴冠骑大象人物形象的判断[2]。马尔沙克认为这个“突厥体质并穿着突厥服饰的骑着大象的人极有可能是嚈哒人”。（图 3-9 左）

后来孙武军先生从图像、文献记载以及马尔沙克先生原文三个方面重新考辨，认为“文献记载和图像表现两点来看，马尔沙克和荣新江的结论都不能成立”，“马尔沙克将突厥人长相、穿突厥服饰的人视为嚈哒人，似嫌牵强”[3]。笔者赞同此说。

从文献来看嚈哒人“头皆剪发”，虽然嚈哒曾征服过产大象的犍陀罗地区，但是文献并未有嚈哒人骑象的记载。相反，《隋书》中提到：“（波斯国），都城方十余里。胜兵二万余人，乘象而战”。说明波斯王有戴冠且乘象的习惯。

波斯帝国还曾建立过“骆驼兵”，公元前 6 世纪西征吕底亚，波斯则载重的骆驼为前队，吕底亚惨败[4]。无论是从波浪形长发还是花边口半袖等元素来看，虞弘乘象人物都是波斯王的形象，这是虞弘对死后生活的一种理想化的表达。

另外，单峰驼除阿拉伯外，印度以及北非都有产出，中亚西亚的艺术中也屡见不鲜。萨珊银盘的帝王乘驼捕猎图即有单峰驼，伊朗塔夸·夷·布斯坦大洞内的帝王狩猎图中，有用单峰骆驼运载猎物的情形[5]。将椁壁浮雕第 3 幅骑单峰驼人物简单的归为阿拉伯人是站不住脚的。

---

[1] 荣新江：《Miho 美术馆粟特石棺屏风的图像及其组合》，载《中古中国与粟特文明》第 354 页。

[2] ［俄］马尔沙克：《公元 6 世纪下半叶中国艺术主题所见粟特主题》，马建译，《考古与文物》，2007 年增刊《汉唐考古》，第 331 页。

[3] 前揭孙武军博士论文第 239-242 页。

[4] 齐东方：《虞弘人兽搏斗图像及其文化属性》，《文物》2006 年第 8 期，第 78 页。

[5] 林良一、并河万里：《ペ ル シアの遗宝 1，雕刻·建筑》，图 135，新人物往来社，1978 年。

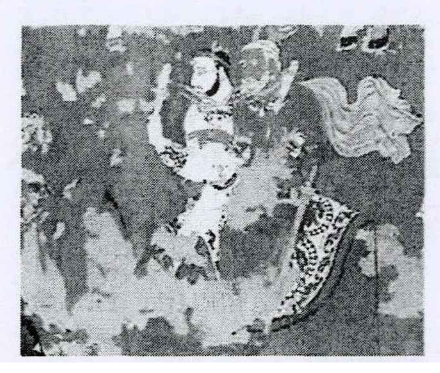



图 3-9 左:Miho 编号 I 骑象人物，右:阿卜拉西阿勃壁画白脸、红脸嚈哒使者（采自孙武军《北朝隋唐入华粟特人民族昂图像的文化与审美研究》第 241 页）

（三）鲜卑

石椁浮雕第一幅有二男仆头束带并在头前后结扎，孙机认为此应为“头上裹以用四带前后结扎的头巾”[1]，大抵仍属鲜卑帽的范畴，但是和幞头已经十分接近了。

宋沈括《梦溪笔谈》对幞头的形制有过描述：“蹼头一谓之四脚，乃四带也。二带系脑后垂之，二带反系头上，令曲折附顶，故亦谓之折上巾”[2]。

敦煌莫高窟窟 281 隋代壁画中供养人所裹之幞头（图 3-10），两脚系于额上，两脚垂于脑后，与虞弘墓幞头形象颇为类似。



图 3-10 敦煌莫高窟窟 281 隋代壁画中供养人（采自黄良莹《北朝服饰研究》第 138 页）

根据《隋书·礼仪志》记载：“故事，用全幅皂而向后襆发，俗人谓之幞头。自周武帝裁为四脚，今通行于贵贱矣”，所以一般认为幞头创始于北周。值得注意的是要区分开汉式头巾和幞头的差别，前者商周时期就已经出现，后者则是由鲜卑帽发展而来。

孙机先生认为两者分属于两个不同的服饰系统，前者为汉服，后者为胡服，要

[1] 孙机：《从幞头到头巾》，载孙机：《中古舆服论从（增订本）》，北京：文物出版社，2001 年，第 208 页。
[2]（宋）沈括著、胡道静校证：《梦溪笔谈》，上海：古籍出版社，1987 年，第 57-58 页。

寻找幞头的前身,必须要到圆领缺骻袍的胡服系统中去探索[1]。

此外，还有滥觞于北朝而兴盛于唐的“襕袍”，这是一种上下通裁，腰臀部没有分割，下摆、襟、袖口附加缘饰的右衽圆领长袍，其与北朝时流行的圆领缺骻袍形制相近，区别在于前者下有“横襕”，后者没有，后者两侧开叉，前者没有[2]。《新唐书》载：“中书令马周上议‘<礼>无服衫之文，三代之制有深衣。请加襕、袖、褾、襈，为士人上服’。[3]”观其右衽形制以及文献记载可知，襕袍和中国传统深衣密切相关。

关于襕袍的起源有两种权威说法——宇文护说以及长孙无忌说。张妍在《唐代“襕袍”的起源研究》中经过比较研究，得出宇文护说较长孙无忌说更为可靠，更进一步猜测：“襕袍”并非起源于中国，而是源自于古代中西亚地区的“西来之物”，“襕袍”更像是胡服与传统深衣的“折衷体”。

这种形制极其类似“襕袍”的服饰在虞弘墓中的出现，为“襕袍西来说”提供了重要材料。在中西交流的历史背景下，西域民族以及北方游牧民族，同时又一起为中国服饰形制的发展做出了重要的贡献，创造了辉煌灿烂的中华民族服饰文化。



图 3-11 襕袍（采自张妍《唐代“襕袍”的起源研究》）

小结

虞弘墓中服饰图像的文化来源面貌复杂，可依深浅程度排列为：波斯、粟特、

---

[1] 孙机：《从幞头到头巾》，见《中国古舆服论丛》，北京：文物出版社，2001 年 12 月，第 205-233 页。

[2] 张妍：《唐代“襕袍”的起源研究》，《丝绸》2017 年第 3 期，第 70-75 页。

[3] 许嘉璐：《二十四史全译：新唐书·舆服志》，上海：汉语大词典出版社，2004 年，第 429 页。

突厥、中原。服饰中的波斯和粟特风格最为浓厚，波斯风格主要体现在大面积的椁壁浮雕上，粟特元素则集中出现在底座四周的狩猎图中。同时在汉化的大背景下，其椁壁和随葬品中的仆人或侍从中也出现了幞头与褒衣博带等鲜卑族或汉族元素。服饰中的汉化特点和虞弘作为第一代入华移民的身份背景是密不可分的，与其他入华两三代的安伽墓或史君墓相比，我们可以得知，入华粟特人葬具中的汉化程度何其入华时间密切相关。类“襕袍”以及半袖服饰也为我们探讨隋唐代时流行的半袖衫和“襕袍”的起源提供了重要资料。入华粟特人所带来的服饰文化为中华民族灿烂的服饰文化做出了巨大贡献。

第三节 建筑

虞弘墓建筑可以分为两个部分，一为石椁图像建筑，二为葬具建筑。前者不同于后者的实体建筑形式，是以图像的形式展示给我们的。

虞弘墓建筑图像包括三种不同文化来源的建筑，分别是：一、中原式建筑。查刘敦桢《中国古代建筑史》，像虞弘墓石椁这种歇山式屋顶，就是我国古代屋顶构造的主要形式之一；其他如斗拱、人字拱、乳钉纹门扉、瓦当、榫卯结构的建筑技术等也都是极富汉文化色彩的建筑要素[1]。二、草原民族式穹隆毡帐。三、罗马式酿酒坊。

《北史》卷九十七载嚈哒：“众可有十万，无城邑，依随水草，以毡为屋，夏迁凉土，冬逐暖处。”；卷九九载突厥“其俗：被发左衽，穹庐毡帐，随逐水草迁徙，以畜牧射猎为事。[2]”这种毡帐是和草原民族迁徙不定的游牧生活方式紧密联系在一起的，随着嚈哒和突厥对中亚地区的长期统治，其对粟特地区的建筑形式产生了深远影响。

粟特本土多拱顶建筑以及在入华粟特人墓葬图像中此类建筑多有出现，无不说明其广泛而深远的影响力。孙机认为粟特本土圆拱顶建筑的穹庐外形，应为突厥影响的产物，在粟特本土，毡帐建筑和土木建筑往往并存[3]。

---

[1] 刘敦桢：《中国古代建筑史》，北京：中国建筑工业出版社，1984 年。
[2]（唐）魏征：《隋书》，北京：中华书局，1973 年版，第 1863-1864 页。
[3] 孙机：《我国早期单层佛塔建筑中的粟特因素》，《宿白先生八秩华诞纪念文集》，北京：文物出版社，2002 年，第 428 页。

虞弘椁壁浮雕 2 以往被认为是三个人“正在跳舞”，而马尔沙克则认为是酿酒图：“这是一个罗马题材—普提神（Putti）榨葡萄汁。[1]”笔者赞成马尔沙克的观点，图像中的石质长方体平台应为酒坊，上部应放置葡萄供三个类似舞蹈者踩踏，而正、右侧面的大排孔用于流出葡萄汁，平台右侧下部二个怀抱大口酒瓮者负责输送。

构图与之较类似的图像还有天水围屏 1，姜伯勤认为此图反映了“更有雩祭处，朝夕酒如绳”的祆教祭祀主题[2]。马尔沙克的观点则与考古报告类似，认为这是工匠借鉴西方手法来展示酿酒的过程[3]。

孙武军指出：“类似图像在罗马圣贡斯坦扎教堂回廊顶的马赛克镶嵌画和石棺椁上出现过，这也证明了粟特的酸造葡萄酒的方法可能来自罗马传统。”陈习刚《葡萄、葡萄酒的起源及传入新疆的时代与路线》，推测粟特人种植葡萄、酿造葡萄酒可能是从波斯、罗马传入的，虞弘墓酿酒图可为这种观点有力的图像佐证。

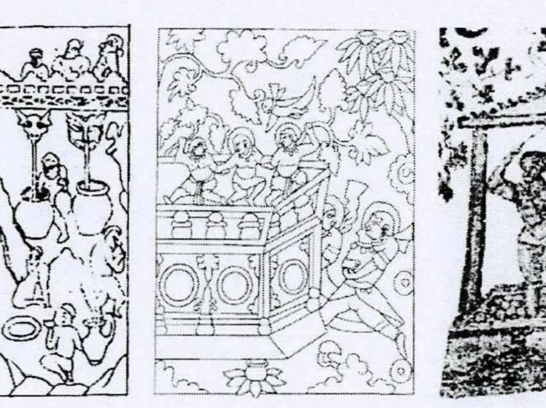




图 3-12 酿酒图 左：天水屏风 1，中：虞弘椁壁浮雕 2，右：罗马圣贡斯坦扎教堂回廊顶马赛克镶嵌画（采自《粟特人在中国》第 225 页）

第四节 酒具

虞弘墓酒文化图像和其他入华粟特人墓葬一样，非常常见，体现了酒在入华胡人中生活中占有十分重要的地位。

[1] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 150 页。
[2] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 157-162 页。
[3]［俄］马尔沙克著，马建译：《公元世纪 6 下半叶中国艺术主题所见粟特主题》，第 338 页。

虞弘墓酒文化图像主要体现在石椁椁壁浮雕、墨绘图案、底座四侧以及随葬侍奉俑四个部分。其中椁壁浮雕部分共有四幅，其中左侧两幅、正面中间一幅、右侧两幅。常见的酒具有来通、叵罗、胡瓶、高足杯等，以第五幅夫妇宴饮图为例，虞弘手持“多曲酒碗”或叵罗，目光温和地看着其左手侧手持高足酒杯的夫人，画面左侧两男仆人一人怀抱细颈胡瓶，一人捧大钵，特别是画面右下角立一大型单柄胡瓶。这些酒器大多数都来自域外,以萨珊系统和粟特系统为主。

一 胡瓶

虞弘墓胡瓶根据形制差别，主要分以下 3 种：

（1）带盖，鸭嘴流，细长颈，椭圆腹，圈足，单柄从上腹部延伸到下腹部，把手上端有一凸起。有在正面中间男仆所持 1 件，椁座后壁自左至右第 5 个壁龛 1 件，和砂石持壶男侍俑所持 1 件。

（2）短颈，椭圆腹，圈足，单柄从口沿到肩部与颈部连接处。

（3）带盖，圆口，短颈，圆腹，圈足，单柄从口沿到肩部或颈部下端，柄上和颈部有联珠纹装饰，出现在虞弘椁壁浮雕第五合、虞弘底座正面左侧壶门中，各一件。

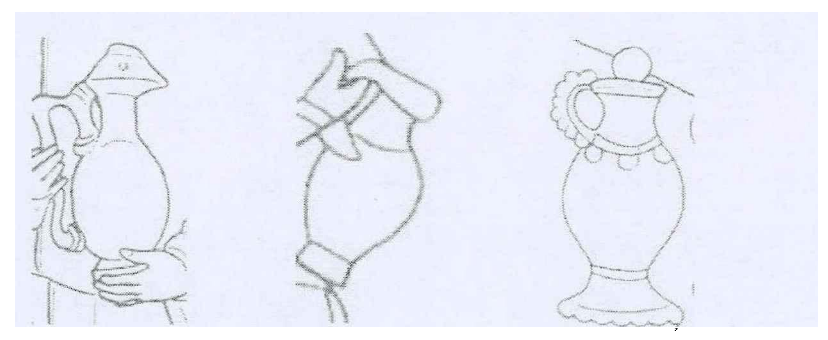


图 3-13 胡瓶，左：萨珊式，中：粟特式:，右：圆口圆唇式

汉文典籍最早关于“胡瓶”的确切记载大约在西晋时期(265—317 年)。《太平御览》卷七五八引《前凉录》曰：

> 张轨时,西胡致金胡瓶,皆拂菻作,奇状,并人高,二枚。[1]

张轨统治河西大约从公元 301 年开始,河西地区正是丝绸之路通往内地的咽喉要津。这些来华胡人为谋求经商便利，将珍惜的金胡瓶献给张轨，以谋求政治庇护。值得注意的是,这里的“拂菻”指未分裂之前的罗马帝国。

[1]（宋）李昉：《太平御览》，中华书局影印本，1960 年，第 3365 页。

齐东方先生在论述唐代金银器皿时，曾将“胡瓶”分为萨珊、粟特、罗马一拜占庭（拂菻）三个系统[1]。这里采用这种分类来探讨胡瓶的文化内涵。

笔者参考赵晶的《唐代胡瓶的考古发现与综合研究》[2]，将三种胡瓶分别对应为萨珊系统、粟特系统、拂菻系统。需要指出的是这种划分比较粗放，因为图像不像实物，雕刻技术的不同会导致细节部分无法呈现以及图像变形等问题。

第一种胡瓶，鸭嘴流、把手部分与粟特系统“单柄多与口部与最大腹径处相接[3]”的特征不同，其“单柄从上腹部向上延伸，弯曲后再向下垂接于下腹部[4]”，所以判断其为萨珊系统（图 3-13 左）。考古报告认为这种形制的胡瓶类似于北周固原李贤墓出土鎏金银瓶，而后者无疑在外形轮廓方面与萨珊器近似。

第二种胡瓶，推测为粟特系统（图 3-13 中），其特点是扳手上端多与口部相连。粟特系统金银瓶和萨珊系统类似，早先曾一度被归为萨珊系统中，直到马尔沙克先生在《粟特银器》问世，才将过去错误归类的粟特器从中分离出来。

第三种胡瓶最典型的特征就是圆口，而且特别巨大（图 3-13 右）。参考上文对拂菻所做胡瓶“并人高”的描述，以及 1990 年公诸于世的塞索宝藏（the Seuso Treasure）中一件被称为希波吕托斯银壶[5]的圆口形制。这种大型储酒器主要目的是用来储酒，所以不用设流，推测这件巨型胡瓶可能受到拂菻系统圆口形制以及波斯联珠纹样影响。

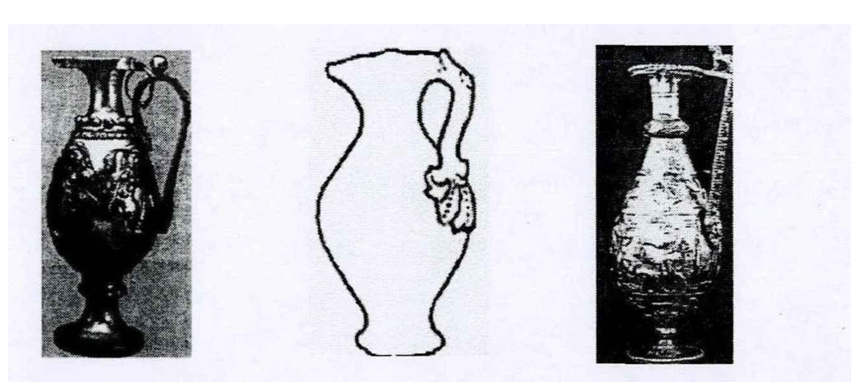


图 3-14 胡瓶，左：萨珊式胡瓶，中：粟特式胡瓶，右：塞索宝藏出土拂菻式胡瓶（三者皆采自于赵晶《唐代胡瓶的考古发现与综合研究》）

[1] 齐东方：《唐代金银器的研究》，中国社会科学出版社，1999 年，第 305 页。
[2] 赵晶：《唐代胡瓶的考古发现与综合研究》，西北大学硕士学位论文，2008 年。
[3] 赵晶：《唐代胡瓶的考古发现与综合研究》，第 28 页。
[4] 赵晶：《唐代胡瓶的考古发现与综合研究》，第 27 页。
[5] 林英：《唐代拂菻丛说》，中华书局，2006 年。

二 来通

来通(Rhyton), 源于西方, 词源来自希腊语。克里特岛在公元前 1500 年左右已出现, 后来传至希腊并于下部加装兽首。希腊式来通最迟在公元前 1000 年左右传入中亚、西亚[1]。孙机在《马瑙兽首杯》[2]提到，在古波斯阿契美尼德王朝时期制造的银来通装饰有兽首, 有羊首、马首、牛首、狮首以及其他兽首。

虞弘墓石椁出现来通的图像共有 5 例，分别为石椁椁壁浮雕第三幅下部三分之一画面、石椁底座左面两个壶门和正面两个壶门（图 3-14）。虞弘墓来通图像与其他入华粟特人墓葬来通不同，其一，通体素面，没有华丽的牛头装饰，这话总牛头装饰来源于希腊传统；其二，特别细长；其三，直接置于口中，不做“擎杯”姿势，两者的区别可能是基于时间段不同，即前者似乎在做饮酒前的祝酒词，后者则正在饮酒。

类似的来通形象还可以在天水屏风右侧主仆对饮图中，主人坐在荃蹄上，来通下端放在嘴里（颇类似于虞弘椁壁浮雕第 8 幅休憩图），考古报告[3]称为“牛角杯”，姜伯勤称为“来通”[4]。对于虞弘墓来通图像的判定，学界的观点并不完全一致。姜伯勤将底座正面左侧壶门的持来通饮酒者判定为“吹角”，认为“吹角”象征白豪摩祭的开始和进行，却又将椁壁浮雕正面右侧相同的饮酒器认定为来通[5]。

根据孙机对来通和角杯饮用方式以及笔者对图像语境的考察[6]，我们将这 5 例图像全部判定为“来通”。即“来通”前者饮酒时小口朝上，大口朝下，而“角杯”正好相反。椁座左侧浮雕下栏应与椁壁右侧浮雕下栏饮酒图像对应，应同为饮酒场面，与乐器无关。

---

1 张桢：《目前发现人华胡人石质葬具图像中反映的酒文化》，《文博》2010 年第 3 期。
2 孙机:《马瑙兽首杯》，《中国圣火—中国古文物与东西文化交流中的若干问题》，辽宁教育出版社, 1996 年，第 178-180 页。
3 天水市博物馆：《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》，《考古》，1992 年第 1 期，第 49 页。
4 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 163 页。
5 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 150 页。
6 来通形状与角杯相近，但来通饮用时仍是大口朝上，小口朝下。参见孙机：《玛瑙兽首杯》，载孙机：《中国圣火—中国古文物东两文化交流中的若干问题》，辽宁教育出版 1996 年，第 179 页。

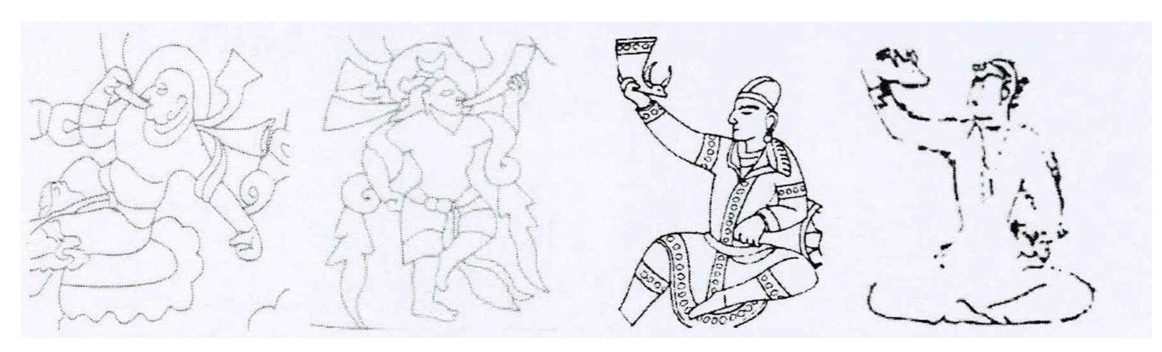


图 3-14 来通，从左往右：虞弘石椁、虞弘石椁正面椁座、安阳屏风、片治肯特壁画（采自《中国祆教艺术史研究》第 46 页）

三 叵罗

叵罗,类似于酒碗，一般为花边口（图 3-15）。比酒杯大，是一种敞口饮酒器具。考略雕刻技法的原因导致的变形，这里将类似的碗状物也归入其中。据粟特学家研究,此词源出于伊朗语 padrod,有“碗”、“杯”的意思[1]。汉文典籍中有许多相关记载。

“国中有得悉神,自西海以东诸国并敬事之,其神有金人焉。金破罗阔丈有五尺,高下相称,每日以驼五头,马十匹,羊一百口祭之,常有千人食之不尽。[2]”这里的叵罗不同于虞弘墓中小型手持的“多曲酒碗”，而是一种大型的祭器，用于祭祀雨神。

在入华粟特人墓葬中，叵罗出现数量仅次于胡瓶，且多出现在世俗生活场景之中。虞弘墓共出现 10 例，椁壁浮雕 3 例，椁座正面 2 例，椁座右侧 2 例，椁座后壁彩绘 3 例。

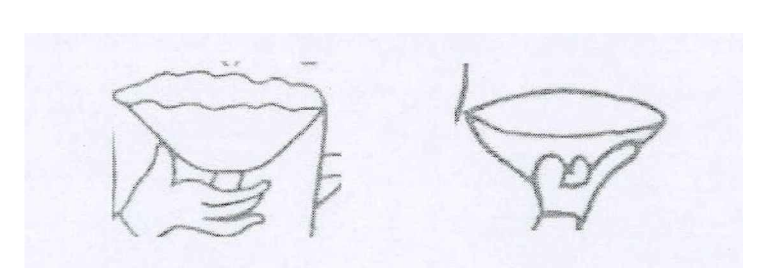


图 3-15 虞弘墓叵罗，左：花边口叵罗，右:平口叵罗

[1] 蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，北京：中华书局，1998 年，第 12 页。
[2] ［唐］魏征、令狐德棻：《隋书》，北京：中华书局，1973 年，第 1855 页。

四 高足杯

虞弘墓共出现两例高足杯，包括椁壁浮雕5女主人所持1，和椁外壁墨绘2男仆所持1，两者形制相同，均为敞口、圆口、圈足。除此之外，其他入华粟特人墓葬如安伽墓还有一种“花边口”高足杯，更为精美绮丽，且集中出现在墓主夫妇图和圣火祭中。

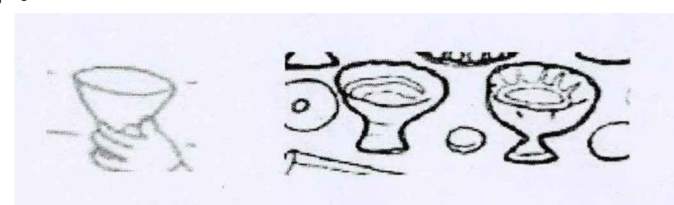


图3-16 高足杯，左：虞弘墓，右：安伽墓门额

“五至七世纪，西亚、中亚及欧洲拜占庭等普遍使用高足杯，质地包括金、银、玻璃、陶等多种。[1]”此类酒杯在中亚撒尔马罕、片治肯特、瓦拉沙赫、巴拉克雷等遗址中的壁画中常见[2]，粟特银器上也有。以巴拉克雷壁画为例（图3-17），宴饮者多为富裕阶层和贵族，最具有艺术特色的是持高足酒杯的方式，多为大拇指和中指握住杯脚，食指自然上翅，装饰化和礼仪化，据学者研究，此中还有祝福的象征意义。

在虞弘墓中，相对于其他酒器，虞弘墓高足杯出现较少，第一幅出现在最重要的墓主夫妇图中，凸显出此种酒器标志身份地位的重要功能；第二幅仆人双手小心翼翼的姿态，似乎也昭示此种酒器的珍贵。

小结

虞弘墓中胡瓶和来通出现最多，其次是高足杯和叵罗，场景丰富。来通素年无纹饰，和其他入华粟特人墓葬中出土的加装兽首的来通形象区别较大，形制较为简单，但形体细长；胡瓶中波斯、粟特、罗马风格的都有，是丝绸之路上的奢侈品；叵罗属于萨珊和粟特系统；高脚杯在虞弘时代广泛流行于西亚、中亚、罗马地区。多种酒器组合的出现暗示酒文化与入华粟特人之间密不可分的联系，勾勒出一条从罗马到中国的葡萄酒文化传播路线，这些酒器没有来自中国的，全部

[1] 前揭孙武军博士论文第234页。
[2] [苏] 普加琴科娃、列穆佩：《中亚古代艺术》，陈继周、李琪译，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1994年，第97页。

来自域外。



图 3-17 巴拉雷克捷佩遗址壁画（《中国祆教教艺术史研究》第 50 页）

第四节 乐器

一 乐器出现情况统计

虞弘墓葬音乐图像主要出现于墓主宴饮（图 3-15）（夫妇共饮和独饮两层面）、祆教祭祀，说明乐舞在日常生活和祭祀中的重要性，也侧面展现了墓主人的艺术修养，更是祆教徒心目中理想“天堂”的应有之意。乐队组编的乐器数目和种类有一定随意性和变化性，独奏、而人对奏及 6 人对称乐队均有出现。

以虞弘椁壁第 5 石为例，墓主对饮前面的场地正中，脚踏“胡旋舞”者的左右均各对称排列着三位男性奏乐者，他们膝部着地，臀部置于脚后，恭敬地跪坐在方毡上，前面一人，后面两人（图 3-18）。

左侧乐器分别为竖箜篌（上端虽雕有“鸟首”，但并非凤首箜篌）、腰鼓和铜钹，右侧为曲颈琵琶、排箫和筚篥。考察整个布局，对仗工整，布局严谨，抛开遵循的程式不谈，这种工整的排列方式很符合中原礼仪审美，比如徐显秀墓北壁就有同样工整的乐队布局。



图 3-18 石椁第五幅“夫妇宴饮图”

那么图像中演绎的音乐是什么呢？这个问题或许可以在文献中找到一点答案。据《隋书·音乐志》载；“安国，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。乐器有箜篌、琵琶、五弦（琵琶）、笛、萧、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种，为一部。工十二人。[1]”其中正鼓和和鼓可合称腰鼓[2]，对比虞弘椁壁5的乐器组合，可以发现除文献中的萧和五弦琵琶外，其余全部可见。

虞弘墓中乐器组合接近于隋九部乐中的安国乐 ，图像中“胡旋舞”是整个乐舞图像的一部分，两者是密不可分的一个有机整体，“单独的旋转动作不是胡旋舞；无音乐伴奏的旋转舞更不是胡旋舞；乐舞是一个完整的过程，任何个片断、章节都不是整个乐舞。[3]”

根据黄云《隋唐粟特乐器研究》可知，安国乐中打击乐器、弹拨乐器和吹奏乐器基本各占三分之一，“安国乐队的音乐风格应较为柔和。[4]”

表3-1 虞弘墓乐器图像统计表

	位置	乐器名称	数量
椁壁部分	发掘报告编号5	左侧：铜钹、腰鼓、箜篌 右侧：排箫、筚篥、曲项琵琶	共6件，六种乐器各一件
	编号8	曲项琵琶	1件
椁座前壁	第二壶门	左曲项琵琶、右横笛	2件
	第三壶门	五弦琵琶	1件
	第四壶门	左横笛、右腰鼓	2件
	第五壶门	左角箜篌、右铜钹	2件
	第六壶门	右一人吹奏排箫	1件
椁座后壁	从左往右第5幅	右一人弹奏曲项琵琶	1件
随葬乐俑	男乐俑与女乐俑	男：竖箜篌、琵琶、铜钹、笙、笛 女：排箫、琵琶、竖箜篌	8件

[1] ［唐］魏征、令狐德棻：《隋书》，北京：中华书局，1973年，第379-380页。
[2]《旧唐书·音乐志》载“正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也”。
[3] 王毓红、冯少波：《胡旋之义世莫知:胡旋舞在中国1500年被误解的历史命运解析》，《西夏研究》2015年第2期，第88-98页。
[4] 黄云：《 隋唐粟特乐器研究》.河北师范大学硕士学位论文,2011年，第17页。

二 乐器图像渊源考释

虞弘墓乐器共 24 件，椁壁浮雕部分 7 件，椁座部分 9 件，随葬陶俑部分 8 件。可明确辨认形制者，按出现频率排列如下：曲项琵琶 4 件、竖箜篌 4 件、排箫 3、横笛 2、腰鼓 2、铜钹 3、五弦琵琶 1 件、筚篥 1、笙 1。图像中出现的乐器不仅有西域传入中原的曲项琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、筚篥、铜钹及细腰鼓，还有中原本土乐器排箫和横笛，中原乐器无论是在乐器的种类还是在数量上，乐器总数的四分之一左右（表 3-1）。

（一）琵琶

琵琶之名最早见于东汉刘熙《释名·释乐器》[1]"批把（琵琶）本出于胡中，马上所鼓也。推手前曰批，引手却曰把，象其鼓时，因以为名也。"这里不仅记载了东汉时人对于琵琶来历的认识，还考证了琵琶之名来源于它的弹奏方式。

按《通典》卷一四四载，琵琶可分阮咸、曲项及五弦三大类。阮咸的命名得之于西晋阮咸对它的改良贡献，又称"秦琵琶"或"阮"，在南京西善桥画像砖墓中的《七贤与荣启期图》里就有一把阮咸（图 3-19 左），但由于魏晋南北朝时期的战乱而失传，直到唐武则天时才被重新发现，唐代才将之命名为阮咸，在这之前应该叫"秦琵琶"。

关于阮咸的起源，众说纷纭，常见的说法认为其与西汉解忧公主有关，《通典•乐四》记："琵琶，傅玄《琵琶赋》曰：'汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑、箜篌之属，作马上之乐'……"但也不乏学者认为汉琵琶也就是阮咸源自西域或是波斯。总体说来，阮咸确认无疑是多民族文化交融的创造的产物。

当时主要流行的琵琶是曲项琵琶，它与阮咸最大的不同是，阮咸是长颈直项，它是短颈曲项。《隋书·乐一》载"今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器也。[2]"周菁葆在《丝绸之路艺术研究》提到琵琶是由西亚传入中国

[1]［汉］刘熙撰：《释名》（中华再造善本），释乐器第二十二，北京中国国家图书馆藏明嘉靖三年刻本，第 56 页。
[2]［唐］魏徵等撰：《隋书》，音乐志卷一五，北京：中华书局，1973 年 8 月第一版，第 378 页。

的[1]。其具体传入时间在公元四世纪。

五弦琵琶弦及轸均为五弦，一般为直项，与曲项四弦不同。五弦的起源众说纷纭，常见的一种说法是来源于北方突厥等族，如《旧唐书·音乐志》载“五弦琵琶稍小,盖北国所出。”

但也有学者认为五弦琵琶最初起源于印度。笔者认为这两种说法并不矛盾，据《隋书·音乐志》载：“其后帝娉皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。”伴随北周武帝皇后阿史那氏而来的，恰好就有龟兹、疏勒、安国、康国等西域乐器，突厥之类的游牧民族在西域乐器传播的过程很可能起到了中介作用。

五弦琵琶正式传入中原，其实际情况不可能出于具体的某一大事件，除去这些官方记载，更大规模的传播很可能是民间自发进行的，并没有被当时的学者认真记录，只能依靠考古发掘来证明。

北齐时期,五弦琵琶已进入中原地区,极为盛行,据唐代杜佑《通典》载:“……然吹笙、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来皆所爱好，至河清以后，传习犹盛。”可以看出彼时琵琶、五弦等西域乐器已与笙等中原本土乐器混同台演奏，胡汉乐器初步交融。

隋唐时期中外器乐艺术的交流融合达到前所未有的高度，在隋九部乐、唐十部乐中,除康国乐,其他九部乐皆用琵琶,可见琵琶使用之广。关于琵琶还留下了大量文人诗词，如白居易《琵琶行》。



图 3-19 阮咸与琵琶，左：阮咸（采自，郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》第 119 页），中：虞弘墓曲项琵琶，右：虞弘墓五弦琵琶

（二）箜篌

箜篌又分为卧箜篌和竖箜篌，其中竖箜篌又包括角型箜篌和弓形箜篌。卧箜篌是我国本土传统乐器,形状类似琴之类的长方体,演奏时端置于跽坐乐师腿上,

[1] 周菁葆：《丝绸之路艺术研究》，新疆人民出版社，1994 年，第 180-181 页。

音响左低又高。起源说有两种：一说由商纣王的乐师师延所作；二说认为箜篌为汉武帝时乐人侯调所制。

有些史料否定了“师延说”，如杜佑《通典》载“箜篌（卧箜篌），汉武帝使乐人侯调所造，以祀太一……或谓师延靡靡乐，非也。”但不管哪种说法，都支持卧箜篌起源于本土的说法。

弓形箜篌起源于古代列弓，保留有古代列弓向古代乐器发展的遗痕[1]。其特点是长长的弓形梁，共鸣箱置于下端，演奏时一般将共鸣箱横挟于左肋之下，右手弹奏，弓梁向外。在片治肯特的壁画中，就有一幅面容姣好的女乐师手持弓形箜篌的演奏的形象。

弓形箜篌弓弦数目一般在 10 以下，易断裂，不实用。所以到公元前 1900 年左右，随着角型箜篌的出现被迅速取代。其主要流行地区是印度，1 世纪以后，



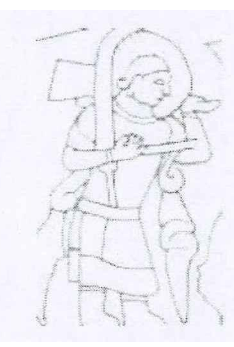


图 3-20 竖箜篌，左：弓形箜篌（采自郝慧敏《6 至 8 世纪粟特服饰研究》第 17 页），右：角型箜篌

随佛教传入我国。中国乐人在其器面上加有凤首等饰，因而又被称为“凤首箜篌”，主要见于印度和克孜尔的佛教壁画中，由于自身音域狭窄，在我国并不流行。

虞弘墓中的 4 例箜篌都是角型箜篌。角型箜篌的特点是长而大的共鸣箱，下端有一横梁，与共鸣箱略呈直角，琴弦数目 22 根左右，演奏方式是竖抱于怀中，空手或执拨弹奏。正如唐代杜佑《通典》载：“竖箜篌，胡乐也，汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓之擘箜篌。[2]”

据中外学者考证，中国内地的竖箜篌，源于西亚两河流域，早在 6000 年前西亚就已经出现竖箜篌，不久传入埃及、希腊，以后再入中亚、印度，由新疆、河西地区进入中原[3]。

---

[1] 乐声：《中华音乐大典》，民族出版社，第 209-213 页。

[2]［唐］杜佑：《通典》卷一四四载：“竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏。俗谓之擘箜篌。”

[3] 周伟洲：《6—7 世纪中国相关粟特人墓葬出土乐舞图像》，《文史》2012 年第 4 辑，第 15-40 页。

（二）排箫

排箫是一种多根竹管编连到一起的传统乐器，其历史可追溯到遥远的虞舜时代，《世本》载“箫，舜所造。其形参差像凤翼，十管，长二尺，[1]”这里的箫就是排箫，而不是单冠竖吹洞箫。

目前出土的最早实物是河南省鹿邑太清宫出土的骨质排箫，距今已有3000多年历史[2]。

排箫在汉代俗乐中占有极为重要地位，从汉画像石上的乐舞百戏图来看，是乐队中常见的乐器之一。至北朝、隋、唐各代的宫廷雅乐中，排箫始终占有一席重要地位，反映了胡俗乐器的交融与中国传统乐器的西传[3]。

（三）横笛

距今9000-7800年，河南舞阳贾湖就出现了形制完备、技术成熟的7孔骨笛，它的出土，改写了先秦音乐史乃至整部中国音乐史，是笛子起源于中原的有力证据。

然而早在东汉时，当时的人已经搞不明白笛子是华夏旧器还是外来乐器。东汉马融《长笛赋》明确指出此器“出于羌中”，而同时代的《风俗通义》却认为是汉武帝时代的“丘仲造笛”。

就目前资料可知，横笛与游牧民族关系密切，遍及西亚、中亚以及中国。横笛广泛应用于十部乐中，如安国乐、龟兹乐、高丽乐、高昌乐等乐队中均可见到横笛。南北朝时，笛子使用极为普遍，而其形制、长短、粗细都有所变化。到了北周和隋代，开始有了横笛之名。

（四）腰鼓

腰鼓又称细腰鼓，发源于印度，流行于中国北方游牧民族。以广首纤腹而得名，其声恢弘大气。汉代以打击乐和吹奏乐为主的鼓吹乐开始兴起，其中就有细腰鼓，多用于军旅，以提升士气。

据《乐书》载：“杖鼓、腰鼓，汉魏用之。大者以瓦，小者以木类，皆广首

---

[1] 宋衷：《世本八种》，上海：商务印书馆，1957年，第30页。
[2] 王秀萍著：《中国民族乐器简编》，北京新华出版社，2013年12月第一版，第89页。
[3] 王红蕾：《安伽墓乐舞图像考》，第24页。

纤腹，末萧思话所谓细腰鼓是也，[1]”腰鼓形制不一，既有陶制边框，也有木质边框。

至隋唐时期，细腰鼓广泛用于九、十部乐中。其中尤以龟兹乐中最为显著，“自破阵舞以下，皆雷大鼓，杂以龟兹之乐，声震百里，动荡山谷。[2]”，可见特别重视各种鼓的运用。

《旧唐书·音乐志》载“正鼓、和鼓者,一以正,一以和,皆腰鼓也”,由此可知,腰鼓有正鼓、和鼓两种形制。

（六）铜钹

铜钹源于亚述，在东方最早见于印度，为佛教法器。推测早在东汉时期就佛教从印度进入我国。但最晚不超过公元四世纪，《隋书·音乐志》载“天竺者,起自张重华据有凉州重四译来贡男伎,天竺即其乐焉……乐器有凤首箜篌、琵琶……铜钱、贝等九种,为一部。”

铜钹在北魏时期已经非常流行，在隋代亦用于九部乐中。其形制在《通典》中有论述：“铜钹，亦谓之铜盘，其圆数寸，中间隆起如浮沤……以韦贯之，相击以合乐。[3]”古代铜钹为圆形铜制，中间隆起,两块铜盘用韦绳相连，相击发声。



图 3-21 虞弘墓椁座正面击钹图

（七）筚篥

筚篥出自西域龟兹（今新疆库车）， 唐段安节《乐府杂录》载“筚篥者，本龟兹国乐也[4]；《旧唐书·音乐志》也载：“筚篥,本名悲篥,出于胡中。[5]”

大约在公元4世纪时传入中原，在北朝及隋唐时极为盛行。在北魏开凿的大同云冈石窟、唐李寿墓和苏思勖墓中都有筚篥图像。

[1] [宋] 陈旸撰：《乐书》，卷第一百二十七：《乐图论》，清文渊阁四库全书本，第360页。

[2] [后晋] 刘昫撰：《旧唐书》卷二九志第九，北京：中华书局，1975年5月第一版，第1060页。

[3] 杜佑：《通典》，北京：中华书局出版社，1984年。

[4] 李昉：《太平御览》，北京：中华书局出版社，1960年。

[5]《旧唐书》卷二九音乐志二。

筚篥既有虞弘墓中的单管筚篥，演奏方式为竖吹，也有双筚篥。材质一般为竹制，如李颀《听安万善吹华案歌》诗曰“南山截竹为筚篥”；也有“芦首竹管”，如宋代陈旸《乐书》载：“觱篥,一名悲篥,一名笳管,羌胡龟兹之乐也。以竹为管,以芦为首,状似胡笳而九窍,所法者角音而已，其声悲栗,胡人吹之以惊中困马焉；”还有“银制”的。

（八）笙

笙为中国传统乐器，《说文》曰：“笙，正月之音，物生，故曰之笙。十三簧，象凰之身。列冠匏内，施簧管端。”笙取一年之始，万象初生之意，一般以匏（葫芦）做笙斗，以竹为笙管，以铜为簧。

3000多年前的商朝就有了笙的雏形[1]；西周时代的《诗经·小雅·鹿鸣》有“我有嘉宾，鼓瑟吹笙”；南北朝清商乐，用笙二；北齐徐显秀墓墓主夫妇图中的左侧第三个女乐师双手即抱笙吹奏。

据文献记载，北周至隋以来对宫廷音乐影响很大的“龟兹乐”和“西凉乐”都有笙，这一现象证实自汉魏以来，西域民族对于中原乐器的接纳与融合，其演奏技法的纯熟以及将中原乐器融合于西域音乐的演奏现象,可以看出中原音乐对中亚西域乐器的渗透,为研究中原音乐文化西渐,提供了又一个较为有力的实证。

小结

通过对隋代虞弘墓的乐器图像的研究论证，我们可以得出结论：魏晋以来，西域胡人沿着丝绸之路大量涌进中原，带来了带有浓厚异域色彩的西域音乐。至隋代，胡人经济文化活动及音乐已经到达太原这一偏靠内陆的地区。随着其各方面活动范围的扩展，胡乐传播范围的深度、广度皆达到了一个新的阶段。中原的音乐文化也在东乐西传的过程中逐渐为西域的音乐文化所接受并互相融合。虞弘墓中的乐器图像为中西音乐文化交流发展的研究提供了有价值的史学资料。



图3-22 吹笙图，左：徐显秀墓吹笙侍女，右：虞弘墓随葬乐俑持笙

[1] 乐声：《中华乐器大典》，民族出版社，第946页。

第四章 精神文化的多元内涵

精神文化和物质文化两个层面是密不可分，前者依托于后者存在，但是考虑到虞弘墓葬图像文化的复杂性，故将之单列以便叙述。下文中将利用图像学原理，探索其图像中所包含祆教信仰、儒家思想、外语风俗、佛教装饰元素等。

第一节 祆教信仰

波斯和粟特人主要是信仰祆教，粟特地区的祆教来源于波斯琐罗亚斯德教，它是波斯琐罗亚斯德教的地方变体，两者最大的不同在于粟特地区圣火崇拜和偶像崇拜并存，我们现在看到的很多祆神图像主要是粟特本土的创新。

由于粟特不仅曾是阿契美尼德王朝和萨珊王朝版图或文化辐射圈的一部分，所以在祆教信仰、思想观念、生活习俗、艺术风格、审美特征上有较多一致。

一 火坛与祭司

入华粟特人信仰祆教，庶几成定论。火崇拜虽非琐罗亚斯德教所专有，但若论仪式的复杂性和内涵的丰富性，无出其右者。最早在公元前 6 世纪的阿契美尼德王朝就被立为国教。

该教以圣火为唯一崇拜对象，纯洁的圣火往往被严格的保存在火庙中，严禁污染。但在阿契美尼德王朝早期的时候，古波斯人更喜欢露天祭拜他们的神[1]，大流士一世（前 423-404 在位）、薛西斯二世（前 404-358）对阿纳希塔的偶像崇拜一度超越圣火 [2]。

真正的庙火仪式是在希腊化时代背景下发展起来的，公元前 4 世纪的帕提亚时代开始反对圣像崇拜，至萨珊王朝时期在王权干预下最终取得成功。施帕曼认

[1] 庞晓林：《入华祆教圣火崇拜丛考》，暨南大学硕士学位论文，2018 年，第 15 页。
[2] Mary Boyce,Zoroastrians,Their Religious Beliefs and Practices,pp.62-63.

为瑣罗亚斯德教徒在公元前 4 世纪时接受了庙火仪式[1]。庙火仪式为反对圣像崇拜而确立，并逐渐占据正统地位。

正统的教徒以拜火作为与上神阿胡拉•马兹达沟通的手段，火是唯一崇拜的对象。在印伊时代的创世说中，火是在众神在第七阶段创造出来的[2]。后来瑣罗亚斯德教在此基础上将众神的功业集马兹达一身，火又成了马兹达一人的创物。

（一）火坛。瑣罗亚斯德教中的火坛图像直接追溯到米地亚时期，米底亚王国君主 Cyaxares（前 625—前 585 在位）陵墓大门上方有火坛图像就是最好的例子[3]。

这种束腰、顶部和底座都呈多层级的“标准火坛”历经了的阿契美尼德王朝发展，随粟特人入华，是祆教信仰的重要标志。虞弘墓椁壁底座正面火坛图像，考古报告称：

> “画面中部是一个束腰形火坛，坛座中心柱较细，底座和火盆较粗，火坛上部呈三层仰莲形，坛中正燃烧着熊熊火焰。在其左右两旁，各有一人首鹰身的人相对而立。……两人均上身倾向火坛，两手皆戴手套，一手捂嘴，一手伸出，各抬着火坛一侧。[4]”

在虞弘墓、安伽墓、Miho 屏风均见仰莲纹、仰莲纹装饰的华丽火坛，与波斯、粟特地区以几何纹、联珠纹装饰的简单火坛对比明显。就目前萨珊波斯和中亚地区的考古发现情况来看，未见有类似装饰的火坛。

有学者认为这种莲花与佛净土观念联系密切，如张小贵认为是受佛教影响的产物[5]。需要注意的是这种莲花纹样北魏后期以来的佛教香炉图像主要风格。陈文彬将虞弘墓火坛和安阳石榻双阙侧面的一例火坛同划为 D 类，认为“安阳双阙上的 D 型火坛，与犍陀罗甲类 E 型Ⅳ式火坛风格相同，虞弘墓火坛则可能又受到 A 型火坛的影响。[6]”

---

[1] K. Schippmann,Die iranischen Feuerheiligtüer,Berlin-New York,1971.

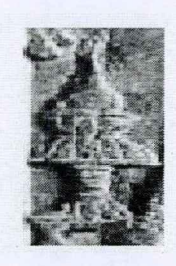
[2] Mary Boyce,ed. and transl,*Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*,Manchester,1984, P.10.译文参考林悟殊：《波斯拜火教与古代中国》，台北：新文丰出版公司，第 52 页。

[3] 陈文彬；《祆教美术中的火坛》，《丝绸之路研究集刊》第二辑，商务印书馆，2018 年。

[4] 山西省考古所等：《太原隋虞弘墓》，第 130-131 页。

[5] 张小贵：《中古华化祆教考述》，文物出版社，2010 年版，第 121—135 页。

[6] 陈文彬：《前 6 世纪-6 世纪祆教火坛及佛教香炉图像研究》，兰州大学硕士学位论文, 2018 年，第 47 页。

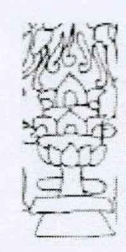


图 4-1 犍陀罗造像上的香炉，安阳双阙上的火坛，国家博物馆藏北朝石堂祆教大会上图像右侧火坛，虞弘墓火坛

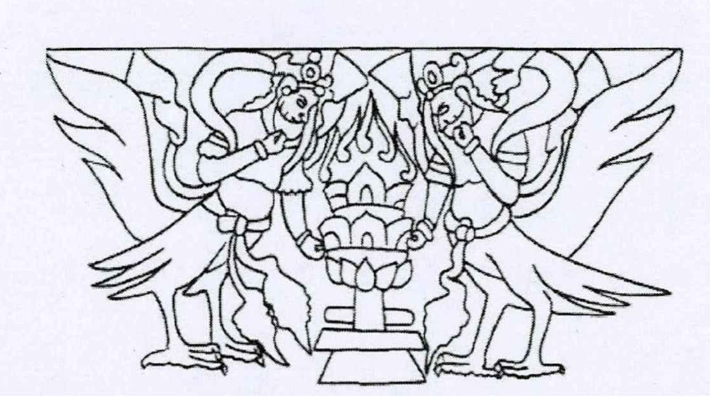



图 4-2 圣火祭祀图，左：虞弘墓，右：史君墓（采自孙武军《入华粟特人墓葬所见人鸟身形象述论》第 65 页）

表 4-1 入华粟特人墓葬中的有关“火坛与祭祀”的图像情况

葬具名称	年代	图像位置	内容
西安安伽墓	北周	门额正中	三驼座火坛、“人身鹰足”祭司
史君墓	北周	石堂正面左、右两次间	“标准火坛”、人身鹰足祭司
Miho 博物馆石棺床	北朝	石棺床底座正中	“交龙柱”8 层火坛、人身鹰足祭司、人身鱼尾怪兽
安备墓	隋	底座正中	“交龙柱”火坛、人身鹰足祭司
虞弘墓	隋	底座正中	仰莲座束腰火坛、人身鹰足祭司

（二）人首鹰足祭司。男性、人身鹰足、成对出现、拜火、口罩、日月冠等一系列特征的内涵，可以通过对古代波斯的祆教经典、神话传说、宗教仪礼内容的探讨以及与现代祆教仪式的比较得到解读。

这种人首鹰身祭司与考古发现的四种“人头鸟”在功能和图像细节方面似有共同之处。第一种是来自西亚，萨珊波斯时代的象牙盒人头鹰身形象、萨珊印章上的人首公鸡身男子形象、法国罗浮宫美索不达米亚第六厅陈列的人头鸟石雕以及贝希斯顿大流士石雕所见坐在有翼光圈的半身人像[1]。

[1] 张小贵：《中古祆教半人半鸟形象考源》，《世界历史》2016 年第 1 期，第 131—143 页。

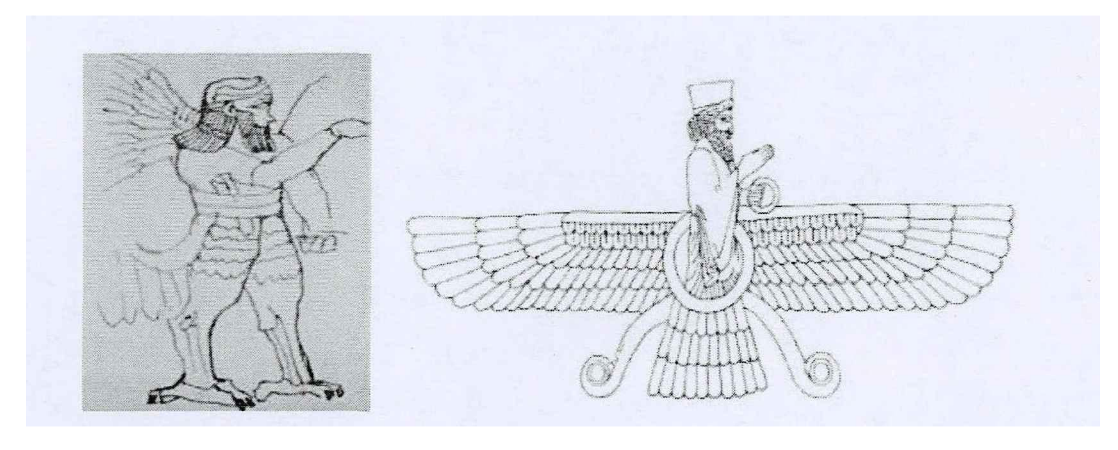


图 4-3 伊朗人头鸟图像，左：法国罗浮宫半人半鸟石雕，右：阿契美尼德王朝波斯波利斯浮雕（采自孙武军博士论文第 156 页）

第二种来自中亚。贵霜时代巴克特亚南部苏赫考塔尔遗址半身鸟（上半部损毁）[1]、粟特片治肯特壁画、阿弗拉西阿勃盛骨瓮上的长翅膀的女性浮雕、阿富汗巴米扬石窟群中密拉特神左右下侧持火炬人头鸟。

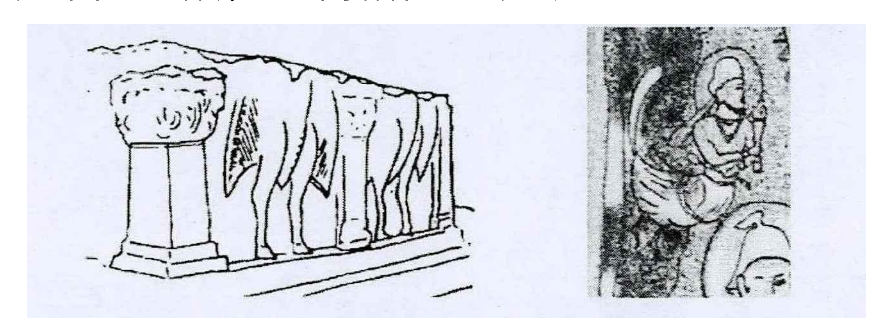


图 4-4 左：巴米扬石窟（《火坛与祭司鸟神》第 132 页），右：苏赫—考塔尔遗址（采自《磨现书稿：韩伟考古文集》，第 108 页）

第三种来自印度，代表佛教天界音乐神的紧罗那（图 4-5）和极乐净土之鸟迦陵频伽[2]。

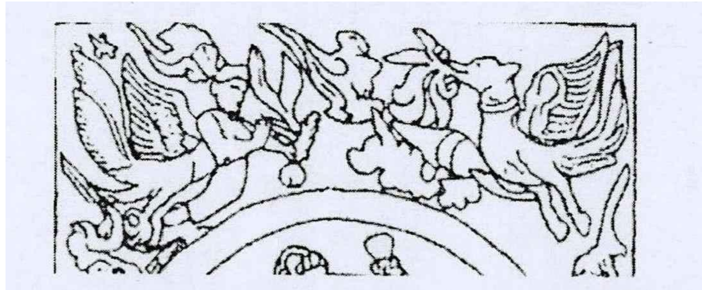


图 4-5 吉美围屏石榻上的紧罗那与森莫夫（孙武军博士论文第 152 页）

[1] 施安昌：《火坛与祭司鸟神》，转引自 2001 年 6 月马尔夏克在北京大学所作的关于粟特考古的演讲，紫禁城版社，2004，第 132 页。

[2] ［美］安尼塔•朱里安诺，朱迪斯•勒内著，陈永耘译：《根据新近的发现对美穗（Miho）石榻的再认识》，周伟洲主编：《西北民族论丛》第一辑，中国社会科学出版社，2002 年，第 290—291 页。

第四种来自受希腊影响，例如片治肯特出土人头鸟身“Siren（塞壬）”雕塑[1]。第五种包括中国的朱雀神鸟、“千秋、万岁”、“羽人”等[2]（图 4-5）。



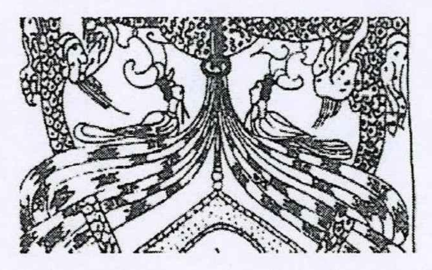


图 4-5 邓县彩色画像砖上的千秋万岁与长沙马王堆 T 形帛画（单海澜硕士论文第 8 页）

综上所述，中亚、西亚、希腊、印度、中国都存在人头鸟的传统。如果不考虑图像细节、功能内涵以及图像与周围物象的关系，那么这几种人头鸟都可能是虞弘墓中人首鸟身祭司形象的来源。但是，从图像细节来看，人身鹰足祭司具有男性胡人相貌、对称站立、穿戴口罩等特征与上述人头鸟图像均不完全吻合。

比如从性别来看，“千秋”、“塞壬”均为女性，片治肯特“壁画中人头鸟男女相伴，雕塑人头鸟面部没有男性特征，身体皆鸟类”[3]。从图像细节来看，萨珊印章和象牙盒上男性人头鸟均为独立存在，不与火坛图像并存；巴米扬佛龛壁画人头鸟神则火坛手持；贵霜苏赫一考塔尔神庙火坛残存鸟下半身图像残缺。

从文化背景来看，拜火教人头鸟的文化属性和“千秋、万岁”、紧那罗、迦陵频伽都距离甚远，人首鹰身祭司是祆教文化中的一种形象，而“千秋、万岁”是中国传统墓葬文化中“长生不死”观念的表达，在于乞求死者灵魂永远长寿；姜伯勤认为：“在佛教艺术中，飞天被称为‘乾闼婆’与‘紧那罗’，是乐舞之神，而在祆教中，飞天图像及伎乐天神图像，属于小天使；[4]”“迦陵频伽”形容阿弥陀佛净土妙音[5]；普加琴科娃所指出瓦拉赫沙宫殿人头鸟的则寓意不详“不详”[6]。

从所处位置看，火坛祭司多位于石椁底座、石葬具门两侧以及门额，体现出祆教信仰者对于圣火的重视；“千秋、万岁则位于画像石、画像砖、墓室壁画的

---

[1] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 124—125 页。
[2] 谌璐琳：《从人到鸟神—北朝粟特人祆教祭司形象试析》，《西域研究》2013 年第 4 期，第 90—95 页。
[3] 任平山：《迦陵频伽及其相关问题》，四川大学硕士论文，2004 年。
[4] 姜伯勤：《中国祆教艺术研究》，第 99 页。
[5] 张小贵：《虞弘墓祭火图像宗教属性辨析》，《欧亚学刊》第九辑，2007 年，第 273 页。
[6]［苏］普加琴科娃、列穆佩：《中亚古代术》，陈继周、李琪译，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1994 年，第 40 页。

不同位置，比较随意[1]”；值得注意的是“朱雀”多绘于汉代石墓门两侧以及北朝石棺头挡，故有学者认为人首鹰身祭司的对称特点以及所在位置，吸收了中国墓葬美术中“墓门”这一概念，两者在“位置上常常呈对称出现且与“墓门”概念相结合。”孙武军博士表示反对，认为朱雀与引魂使者之说不能成立，原因在于两者的形象和功能相差甚远[2]。

众说纷纭的名称比定的根源在于——这种从写实性的祭司到理想化的神界祭司的变化是在中国境内完成的。美国学者朱利安诺与乐仲迪就反对将这种形象与祆教联系起来，理由当然是粟特本土没有一例鸟形祭司[3]。然而这一问题最近得到了解决，孙武军先生向澳大利亚学者贝兹（Alison Btttes）请教，得知在1世纪的花剌子模相似的人首鸟身祭司造型[4]。如果情况属实，那么入华粟特人墓葬中的“鸟化”祭司传统直接来源于中亚。

那么这种祭司有没有明确的定名呢？张小贵先生对赫瓦雷纳、弗拉瓦希、达赫玛•阿弗里蒂、斯鲁什、突厥斗战神+灵光神诸观点已予以反驳，论据充分，富有说服力，此不赘述，并认为人首鸟身形象的有翼特点表达的是古伊朗文化传统中“神赐灵光”的概念，反对任何明确的定名[5]；孙武军先生则认为只有斯鲁什神满足人首鸟身祭司具有的禽鸟形式、祭司职能、死亡语境等三个特征[6]。

笔者赞成张小贵先生的观点，就目前的研究情况看，将祭司必定为斯鲁什神还存在以下几点问题：一，据《阿维斯陀》中，公鸡具有驱除恶魔的功能，所以最高神指派它左斯罗什的驻守来共同引导死者灵魂升天。也就是说，公鸡只是神的助手，不是神本身[7]。二，从实物来看，斯劳沙一般与拉什努一同出现，而且呈对称布局的。撒马尔罕古城一块七世纪的纳骨瓮残片所示坎瓦特桥审判[8]，左边的拉什努正在称量亡灵的德行和恶业，右边的斯劳沙神是引领其身后将要接受

---

[1] 单海澜：《祆教祭司鸟神与千秋、万岁图像之比较研究》，西安美术学院硕士论文，2007年。

[2] 孙武军：《入华粟特人墓葬所见人首鸟身形象述论》，《丝绸之路研究集刊》2018年第00期，第63-71页。

[3] ［美］安尼塔•朱里安诺，朱迪斯•勒内著，陈永耘译：《根据新近的发现对美穗（Miho）石榻的再认识》，周伟洲主编：《西北民族论丛》第一辑，中国社会科学出版社，2002年，第290—291页。

[4] 孙武军.《入华粟特人墓葬所见人首鸟身形象述论》，第71页。

[5] 张小贵：《中古华化祆教考述》，第126—131页。

[6] 孙武军《入华粟特人墓葬所见人首鸟身形象述论》，第71页。

[7] 张小贵：《中古华化祆教考述》，第126—131页。

[8] ［法］葛乐耐：《北朝粟特本土盛骨瓮上的祆教主题》，第194页。

审判的亡灵（图 4-6）。第三，正如张小贵先生指出，其小心翼翼的姿态不符合其重要神神祇的身份，很明显他不是被礼敬的主体。



图 4-6 撒马尔罕纳骨瓮上的坎瓦特桥审判（采自《4-6 世纪的被中国与欧亚大陆》第 194 页）

人兽鹰身祭司形象各个特征的象征意义是什么？我们可以在伊朗神话和祆教经文中找到解释。首先，祆教认为人呼出的空气和尸体都是有毒的、不洁的[1]。在祆教经典中，火是阿胡拉•马兹达的儿子，火是与最高神沟通的主要途径[2]；在祆教教仪中，主持拜火仪式是祆教祭司的主要职能。火既然如此纯洁，如此神圣，那么祭司们在主持祭祀仪式时，一定要带口罩（“派提达那[3]”）或者白帽，以免呼吸污染了圣火和祭品。现代印度和伊朗的祆教徒仍严格恪守这一传统，这就是史君墓、安伽墓祭司戴口罩的原因。

虞弘墓祭司以手掩口的动作则稍有不同，据研究，以手掩口是拜火教中特有的哀悼姿势。在大流士陵墓入口的石刻上，面朝大流士的三个贵族，皆举手以袖掩口做出哀悼的手势。迄今为止，伊朗的琐罗亚斯德教祭司在为死者念诵超度经文时还要做这种手势[4]。

其次，人首鸟身的形象在伊朗雅利安神话、祆教创世神话和祆教神祇化身都可以找到深层的文化内涵。杨巨平先生指出雄鸡和鹰都是祆教崇拜的对象，是最高神创造出来对抗邪恶的存在[5]。此外，鹰也是战神巴赫拉姆的化身，《阿维斯

[1] 张小贵：《中古华化祆教考述》，第 101 页。
[2] 张小贵：《中古祆教半人半鸟形象考源》，《世界历史》2006 年第 1 期，第 138 页。
[3] 张小贵：《考古所见的“派提达那”与入华祆教的火崇拜》，载张小贵：《中古华化祆教考述》，第 106-120 页。
[4] 王小甫：《拜火教与突厥兴衰—以古代突厥斗战神研究为中心》，《历史研究》2007 年第 1 期。
[5] 杨巨平：《虞弘墓祆教文化内涵试探》，《世界宗教研究》2006 年第 3 期。

塔》第十四篇《巴赫拉姆[1]·亚什特》中有巴赫拉姆第七次化身为一只雄鹰的记载[2]。追溯到更早的伊朗—雅利安神话中里还有一种巨鹰 Saena，它“栖于万种之树上面，摇落树上的种子，由风雨带往各地。” 鹰还和琐罗亚斯德教葬俗有关，《辟邪经》第三章明确规定：琐罗亚斯德教徒要把尸体放在鸟兽出没的山顶上，让狗噬鸟啄[3]。

最后，张小贵先生认为有翼形象与古伊朗神话中“神赐灵光”即赫瓦雷纳（Xvarnah/Khvaeranh）的概念密切相关[4]。古波斯传统文化中经常使用鹰或者类似的鸟作为王权象征。例如，瓦赫兰二世的王冠上就有翼鸟装饰，以象征“神赐灵光”。有翼人身形象乃王族身份的标志，早前的亚述人就采用过类似图像，古波斯人效仿以显示其代之而起的合理性和正统性[5]。出土于粟特的一个公元五世纪镀金银盘上[6]，猎者所戴王冠极为鸟翼冠（图 4-7），很显然粟特地区也接受了萨珊王朝的“神赐灵光”观念。



图 4-7 粟特五世纪鎏金银盘人狮搏斗图（孙武军博士论文第 301 页）

[1] 在《阿维斯塔》称作“韦雷斯拉格纳”（Verethraghna），帕拉维语称作“瓦尔赫兰”（Varhran），词义为“置敌于死命者”、“胜利者”。琐罗亚斯德教信奉的最伟大的天神之一，相当于印度人崇拜的因陀罗。巴赫拉姆是战争和胜利之神，还是每月 20 日的庇护神。波斯语中的“巴赫拉姆”（Bahram—译者注），词义为火星，相当于拉丁语“马尔斯”（Mars—译者注），意为战神。

[2] [伊朗]贾利尔·杜斯特哈赫，元文琪译. 阿维斯塔—琐罗亚斯德教圣书. 商务印书馆，2005，244.

[3] The Sacred Books of the East,Vol. IV,The Zend- Avesta,PartI,P.72—73.

[4] 张小贵：《中古祆教半人半鸟形象考源》，第 139 页。

[5] P. 贾姆扎德赫：《阿契美尼德艺术中象征王权的有翼人身像》(P. Jamzadeh, “The Winged Ring with Human Bust in Achaemenid Art as a Dynastic Symbol”) 中《古伊朗研究》第 17 卷，1982 年，第 91—99 页。

[6] [苏] 普加琴科娃、列穆佩：《中亚古代艺术》，第 121 页。

表 4-2 入华粟特人墓葬所见人首鸟身形象文化渊源

学者名称	形象名称	判断依据	文化渊源
美国钱币学会卡特博士	弗拉瓦西或赫瓦雷纳	弗拉瓦西（伊朗神话中的祖先之灵），赫瓦雷纳在《阿维斯陀经》中常幻化为鹰	波斯、粟特
美国学者朱利安诺与乐仲迪		印度笈多王朝的紧那罗，紧那罗是佛教天界的音乐神	佛教文化
姜伯勤	赫瓦雷纳鸟，祆教圣鸟森莫夫的一种	西亚中亚以及祆教经典记载中的“人头鸟”形象	祆教、希腊、中国
王小甫	古代突厥斗战神的形象，原本为拜火教 Verethraghna 的化身之一	蒙古漠北阙特勤墓地及国内虞弘墓等出土葬具上的鸟身祭司形象	突厥、祆教文化
葛乐耐、马尔沙克	达赫玛．阿弗里蒂	人死后第 4 日，若念诵祭祀她的祷文，灵魂就会容易通过裁判桥	祆教文化
葛乐耐	斯鲁什神	斯鲁什神的化身之一是公鸡，具有祭司职能	祆教文化
单海澜		入华粟特人的画工，受到汉代以来大量人面鸟身象影响而制作的图像	波斯、粟特、中国
黎北岚	乃与斯罗什神在葬礼中的重要作用有关	鸟身祭司与紧那罗、迦陵频伽均得益于中国古代朱雀和引魂使者的悠久传统	中亚、中国
谌璐琳		中国墓葬美术中的朱雀神鸟以及“千秋万岁”以及粟特人首鸟身形象的启发	中国、粟特
张小贵		其创作意匠乃受古波斯“神赐灵光”的影响，意为将信众对火的崇拜传禀上神	佛教文化以及古波斯文化

二 人兽搏斗图像

据发掘报告统计，虞弘墓50多幅图像中与“狩猎”相关的图像共15幅。齐东方将这之分为“搏斗”和“捕杀”两类[1]。

这里的“捕杀”可以称为“狩猎”，“搏斗”和“狩猎”的主要区别在于前者对立双方的力量难分高下，场面激烈，而后者中的动物处于逃窜状态。“搏斗”图像在主要位于椁壁浮雕，“狩猎”则位于底座，处从属地位。

虞弘墓中搏斗图像按所处位置可分三种。虞弘墓石椁出现搏斗图像七幅，第一种，处于椁壁浮雕上部，占三分之二强，呈竖长方形；第二种，处于椁壁浮雕下部，占三分之一弱，呈横长方形。第三种，仅椁座后壁彩绘一幅（表4-3）。

以第五幅下栏为例，椁壁浮雕第五幅为人狮搏斗图画面激起惨烈。画面左部，一头雄狮奋力扑向一个武士张着大口，已将武士的头完全咬在口中。武士尽管头部已被雄狮咬人口中，但仍以全身之力将短剑刺进雄狮胸部，短剑直没至柄。在雄狮下方，有一红色猎犬，咬住雄狮后腿。画面右部内容与左边类似。

关于这种图像的来源，学术界研究已经相当充分。可以参考齐东方《虞弘墓人兽搏斗图像及其文化属性》以及孙武军博士论文第五章第四节《搏斗与善、恶的交锋》相关内容。

就虞弘墓搏斗图像来看，大概分为四种程式：第一种，人物骑乘猎狮图。和萨珊和粟特银盘图像属于同一图像系统，粟特瓦拉赫沙“红色大厅”[2]也有乘象搏虎豹图。

这种“仿波斯风格的图像”在中国华夏美术中根本不见。据齐东方先生统计，目前流传于世的几十件萨珊银盘中，类似题材占据2/3,与萨珊王朝相始终[3]。

第二种，牛狮搏斗。可以在波斯波利斯宫殿遗址台阶侧面浮雕找到类似图案。第三种，雄狮与鱼尾马图像文化属性比较驳杂，下节再论。

第四种，武士与狮搏斗图又可分为两组，一组表现为狮子将武士头颅吞入口中，斗争激烈（图4-7）；另一组的武士则表现的举重若轻、闲庭信步（图4-9

---

[1] 齐东方：《虞弘墓人兽搏斗图像及文化属性》，第78页。
[2] 瓦拉赫沙壁画可见《世界美术大全集东洋编第卷中央第166-167、215页。
[3] 齐东方：《虞弘墓人兽搏斗图像及文化属性》，第81-82页。

下右）。前者类似片治肯特古城“蓝色大厅”壁画[1]的第三个场景，恶龙（狮头，蛇尾，人手，巨大双翼）用手抓住勇士的双肩并将勇士的头吞入口中，后者的构图可以在亚述宫殿浮雕人狮搏斗图、伊朗库尔德斯坦“吉威耶遗宝”铜牌饰以及阿契美尼德波斯波利斯宫殿的人狮搏斗图像中找到原型（图 4-9 下左）。

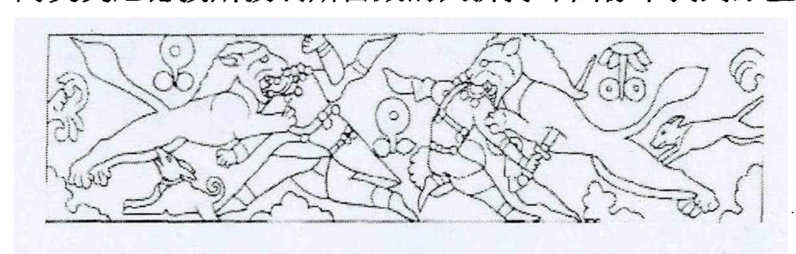


图 4-7 武士搏斗图

关于这种“搏斗图像”的渊源，主要两种说法。齐东方认为其渊源应是波斯萨珊艺术，而不是粟特美术。孙武军先博士反驳此说，认为不能将同属波斯文化圈的粟特文化和波斯文化剥离开来，“虞弘石椁与波斯和粟特的搏斗图像均较为接近，所反映的思想观念亦可能一致”。

表 4-3 搏斗图统计

位置	名称	动物
椁壁第三幅浮雕	人物骑驼猎狮图	骆驼、狮子、狗
椁壁第四幅浮雕	人物骑驼猎狮图	单峰驼、狮子、狗、系绶鸟
椁壁第六幅浮雕	人物乘象猎狮图	象、狮子、狗
椁壁第二幅下部浮雕	雄狮与鱼尾马搏斗图	狮子、鱼尾马
椁壁第九幅下部浮雕	牛狮搏斗图	牡牛、狮子
椁壁第五幅下部浮雕	武士与狮子搏斗图	两武士、两狮子
椁座后壁上栏 2	人狮搏斗图	一武士、一狮子

这种起源于“新亚述时代”（公元前 1000 年至前 612 年）的艺术形式与中国文献和画像石中用以表现贵族日常生活，象征身份等级，目地在于军事训练以及获得祭祀猎物的“狩猎”图像与活动含义完全不同[2]，它的产生源于亚述所处的恶劣自然环境，当时两河流域北部沼泽地里的狮子对当地民众来说是巨大的威胁，可以说这种艺术直接来源于现实中亚述帝王的猎狮活动，目地在于彰显帝王的勇武和英雄气概[3]（图 4-9 上）。

人狮“搏斗”图像（包括骑乘与不骑乘两种）在流转的过程中为波斯阿契美尼德王朝所继承（图 4-9 中），并在原有表现帝王勇武和斗争决心基础上赋予了新的宗教含义，从祆教的角度来看，“帝王代表了光明、正义之神阿胡拉·马兹

[1] 孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》，第 299 页。
[2] 齐东方：《唐代的狩猎形象》，《中国史研究》第 35 辑，(韩国)书林出版，2005 年。
[3] 孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》，第 296 页。

达,怪兽、狮子则是黑暗、罪恶之神阿赫里曼的化身,两者间的搏斗,是光明与黑暗、正义与邪恶之争”[1]。

而牡牛与狮子搏斗的内涵则说法不一，马尔沙克认为：“据姜伯勤解释，下面一栏表现了地狱场面[2]。不过，凡是搏斗场面，都出现在现实生活中，因为在地狱里，激烈搏斗已经不存在了。”玛丽•博伊斯解释最为令人信服，她认为炫耀耀帝王武功的王宫里，不可能出现他被敌人压制的景象[3]。这场搏斗象征意义有两层：一、善与恶的斗争；二、狮子代表被帝王征服的反对势力，虽强大但难逃被征服。

祆教经典认为，“其他兽和鸟之被造，则是为了与邪恶的被造者相对立”[4]，而且图像上出现的勇敢面对狮子的骆驼、牛、马和猎犬，都是祆教徒崇拜的对象[5]。那么这种搏斗被赋予善恶二元对立的含义就不足为奇了。亚述、阿契美尼德时代喜用在建筑浮雕上刻绘狩猎、搏斗图像的做法，至萨珊时代为日用金银器所替代，热衷于表现“英雄风格”[6]—即各类艺术都热衷于表现赞美英雄的史诗、传奇、寓言和警世故事，同时还飘逸着骑士浪漫情调。如年代为5-6世纪的一件萨珊银盘，图像表现的就是伊朗史诗《列王咏》中白赫兰五世(Bahram V)的传奇故事，充满神话色彩（图4-8）。



图 4-8 白赫兰五世狩猎银盘

（采自李铁生《古波斯币》第163页）

[1] 孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》，第80页。
[2]［俄］马尔沙克：《公元6世纪下半叶中国艺术所见粟特主题》，马建译，《考古与文物》，2007年增刊《汉唐考古》，第336页。
[3] Mary Boyce,*A History of Zoroastrianism, Vol. II*,E. J. Brill,Leiden,The Netherland,1982,pp. 105-106.
[4] 魏庆征编：《古代伊朗神话》，第162页。
[5] 详情见杨巨平：《虞弘墓祆教文化内涵试探》。
[6]［苏］普加琴科娃、列穆佩：《中亚古代艺术》，陈继周、李琪译，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1994年，第13-14页。



4-9 亚述、波斯、虞弘墓搏斗图，亚述宫殿浮雕人狮搏斗图（分别采自《中东艺术史古代》第 233 页、《古代埃及和美索不达米亚美术》第 228 页）；中：波斯波利斯宫殿狮子袭击牡牛图，帝王搏杀猛兽图(采自《ペルシアの遺宝》)；下：虞弘墓椁座后壁上栏 2，“吉威耶遗宝”人狮搏斗图（采自《波斯和伊斯兰美术》）。

三 鱼尾马

在虞弘墓椁壁第1号和第2号石板的下栏的两个横长方形中（图4-9），分别绘制有两个马的前半身与鱼尾的组合而成的鱼马兽,类似的鱼马组合神兽还出现在史君石堂东壁，但是图像细节不太相同，如史君墓底座鱼马兽似生有鳞，马头装饰日月冠。

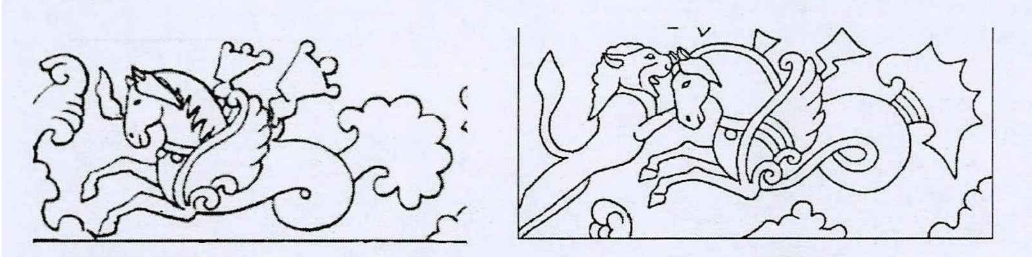


图4-9 鱼尾马，左：虞弘墓椁壁第1号石板下，右：虞弘墓椁壁第2号石板下

还有类似鱼马兽的羊、骆驼、狮子的前半身和鱼尾的组合体形象，存在于康业墓榻板与史君墓东壁浮雕，鱼尾表现为回环漫卷的云纹或卷草纹，与虞弘墓鱼马兽之“花边鱼尾”差异较大。

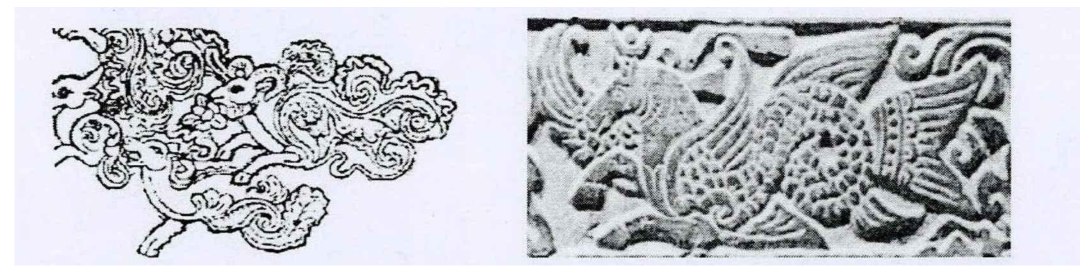


图4-10 卡拉鱼，左：史君石堂北壁浮雕N2（采自《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》图三八），右：史君石堂E3（采自孙武军先生博士文论第181页）

学者对入华粟特人墓葬中马、骆驼、狮子、羊等动物与鸟翼和鱼尾组成的神兽形象定名不一，或从图像细节出发称为鱼马兽[1]；或从图像的源流变化称之为“卡拉鱼”[2]；也有学者从图像的功能和象征意义出发，如康马泰将之称为“farn”（“神的荣光）；姜伯勤先生则将虞弘墓鱼马兽称为森莫夫，在他看来卡拉鱼的形象的界定并非十分地明确，“在阿弗拉西阿勃绘画中，有一前半身为有角、有

[1] 郭物：《中国祆教艺术中的鱼马兽，新世纪的中国考古学》，《王仲殊先生八十华诞纪念论文集》，科学出社2005，第667页。
[2] 见孙武军博士论文第180-181页。

翼、有二前肢异兽，后作龙蛇状，鱼尾。此即森莫夫，也称为卡拉神鱼。[1]”

伊朗—雅利安神话认为，哈喇山乃大地中心，下有渥尔卡夏海（Vourukasa），有一生命树，下有卡拉鱼守护（Kara）[2]。《西方艺术的东方影响》还指出卡拉鱼还是栖息于Hom圣树上森莫夫（Senmurv）的守护者[3]。



图 4-10 阿弗拉西阿勃绘画中有唐装仕女泛舟画面（采自姜伯勤《中国祆教艺术史》第 129 页）

就卡拉鱼的宗教属性和文化渊源，各家说法稍有差别。学者多将鱼马兽和鱼羊（狮、骆驼）分为两个层次讨论。郭物认为虞弘墓鱼马兽可能源自希腊或是斯基泰人艺术，进而随粟特祆教徒入华[4]。

石渡美江表示反对，她指出史君石椁用唐草纹或蛇鱼纹描写的动物(狮子、羊、山羊、骆驼)，其实在琐罗亚斯德教图像中并不存在，而是中亚、中国北朝以来的图像或佛教图像的构成部分，其渊源则来自希腊和罗马，并具体指出史君石椁东壁唐草纹的动物就是希腊的克托斯(Ketos)大鱼。而石椁北壁底座上的海马，是粟特人借自佛教的图像，它们是作为佛教文化要素传入中亚、西域和中国内地的[5]。

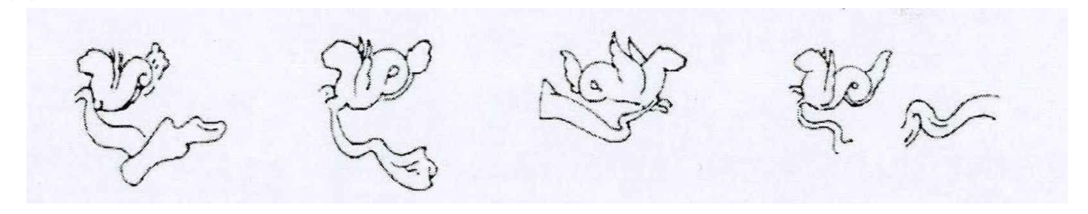


图 4-11 片治肯特壁画中的神兽（采自《4—6 世纪的北中国与欧亚大陆》第 171 页）

关于鱼马兽的意义和功能，马尔沙克 2001 在北大讲演时指出：“这种动物是鸟和兽的混合，在伊朗宗教中，表示吉祥之神，给人带来好运。谁得到此神保佑，

---

[1] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 128 页。
[2] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 128 页。
[3] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 129 页。
[4] 郭物：《中国祆教艺术中的鱼马兽》，第 667—680 页。
[5] 石渡美江：《史君墓石槨における動物たち》，《古代オリエト博物馆纪要》XXVII，2007 年，第 101—116 页。褚玉娟汉译文载敦煌研究院信息资料中心编《信息与参考》第 11 期，2009 年，第 139—145 页。

幸福光荣，失去保护就失败……这些图像绘有双翼，可以飞向某人，也可以飞离某人。[1]”康马泰认为“这两个带鱼尾的有翼马代表的是神的荣光（“Farn”、法尔灵光）。”

康马泰所提“神的荣光”即上节所示“神赐荣光”。“Farnah”是“灵光神”的古波斯文，在阿维斯塔文中，被译为“Khvarenah”。根据学者的研究，赫瓦雷纳的初始之义为“灵光、光耀”[2]。又分为“伊朗部族之灵光”和“王者之灵光”两种[3]。

从祆教经典《亚仕特》（Yasht）对灵光神歌颂中可以知道，伊朗一些传说中的英雄如伊玛和密拉特皆是靠灵光神的帮助而崛起。灵光后来在祆教中转化为种种表示某种神圣化“福运”的法尔恩（Farn）。它在表达好运的场合总是与兽身鸟、光线、头光、光焰等物象紧密联系[4]，而且往往化身为人形或禽兽形，如鸟、瞪羚、羊等[5]，那么虞弘墓中的各种普通动物和祥瑞动物可能和法尔灵光相关。

四 有翼马

虞弘墓椁座左壁左起第一个有一有翼马（“天马”）图像，此类有翼动物还见于其他入华粟特人墓葬，如 Miho 博物馆石棺床、史君墓、纽约未展出底座。

Miho 石棺床底座正面三个联珠纹圈内，从左往右分别是翼马、翼鹿和翼羊的形象。史君墓东壁升天图中有两只迎接墓主夫妇前往天国“日界”的翼马。它们共同的特点是装饰华丽，翅膀生在前腿根部。史君墓中有翼马双翼和同墓有翼飞天双翼以及造型完全相同，吸收了希腊小天使的造型，是希腊艺术与祆教艺术的交融。

入华粟特人墓有翼马的翼不是像西方 Pegasus（珀伽索斯）的鹰翼，而是卷

---

[1] B.I.Marshak V.I.Raspopova. “Wall Paintings from a House with a Granary.Panjikent.1stQuarter of the Eighth CenturyA.D”.*Silk Road Art andArchaeology*.(1).1990,Kamkura,Japan.转引自姜伯勤.中国祆教艺术史研究.生活、读书、新知三联书店，2004，129.

[2] 张小贵：《中古祆教半人半鸟形象考源》，第 143 页。

[3] 参见元文琪著：《二元神论：古波斯宗教神话研究》，第 241—245 页。

[4] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》第 67-69。

[5] 见魏庆征编：《古代伊朗神话》第 429—430 页对“法尔恩”的解释。

翼，这是一种从具体到抽象的区别[1]。隋唐所见有翼马还有，从东汉年间就已流行的天禄和辟邪[2]、唐代的帝王陵墓石雕以及同时代“丝绸之路”出土的丝织品上的有翼马形象。



图 4-12 翼马、翼羊、翼鹿、飞天图，上：美秀底座，下左：史君石堂升天图，下右：上部虞弘墓胡人牵翼马浮雕，下部史君墓 E3 有翼飞天

李零认为有翼神兽主要源于格里芬（Griffiin），通过不同时代传入我国，比包括天禄与辟邪，还有翼龙[3]。

李光宗的《唐代所见有翼马与东西方文明互动》认为：“欧亚大陆有翼马的艺术形式的应该发源于古希腊的 Pegasus（珀伽索斯）”，在希腊化时代主要影响中国的石雕翼马、天禄和辟邪，在中古时期则通过森莫夫（Senmurv）间接影响了丝路上的丝织品和入华粟特人墓葬中的有翼马艺术[4]。

张庆捷教授也有类似表述，他认为“波斯深受希腊文化影响,考察虞弘墓图像,不可忽视波斯文化的来龙去脉[5]”。

---

[1] 李光宗：《唐代所见有翼马与东西方文明互动》，载《唐史论丛》,2017 年，第 199 页。
[2] 林梅村：《天禄辟邪与古代中西文化交流》，见林梅村：《汉唐西域与中国文明》，北京：文物出版社，1998 年，第 96 页。
[3] 李零：《论中国的有翼神兽》，《中国学术》第五辑，北京：商务印书馆，2001 年，第 62-134 页。
[4] 李光宗：《唐代所见有翼马与东西方文明互动》，第 194-204 页。
[5] 张庆捷:《胡商、胡腾舞与入华中亚人—解读虞弘墓》，北岳文艺出版社，2010 年，第 79 页。

粟特人作为沟通欧亚大陆的商业民族，在作为阿契美尼德王朝和萨珊波斯中间，有一段希腊化时期。在马其顿征服后进入希腊化时代，希腊的小天使、莨苕纹、有翼神兽等艺术风格早就融入当地的文化基因当中。

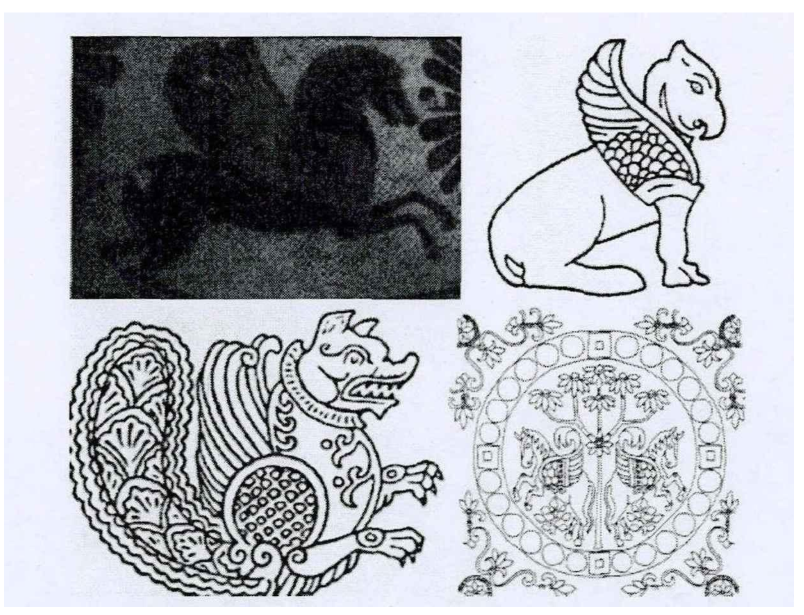


图 4-13 古代中西艺术中的有益神兽， 上：左为意大利国立伊特鲁利亚博物馆藏陶罐上的珀伽索斯图像，右为南亚格里芬；下：左为伊朗地址 Taq-IBustan 中波斯国王袍服上的森莫夫形象右为连珠花树翼马纹锦（以上图片均采自李光宗《唐代所见有翼马与东西方文明互动》）

五 含绶鸟与系带鸟

“系带鸟”是指颈部系有飘带的鸟，“含绶鸟”可以含绶带、云气以及植物花叶。虞弘墓椁壁浮雕除第三幅外，都有这种鸟形象，除第一块和第六块各有一衔叶/绶鸟向右外，其余均向左飞行。这种系带鸟和含绶鸟集中出现于入华粟特人墓葬和“丝绸之路”沿线出土的丝织品上，粟特本土片治肯特室内壁画也有。据赵瑜《虞弘墓石椁雕绘中的动物形象及文化内涵研究》[1]和孙武军先生博士论文第三章第四节《祥禽瑞兽》，笔者统计如下：

表 4-4 入华粟特人墓葬以及丝织品所见吉祥鸟形象统计

出土地点	位置	特点	图像

安阳围屏石榻	左侧第二、三块屏风和正面第二、三、四块屏风	多带头光	
吉美围屏石榻	分别为屏风 1 和屏 10，对称布置	均位于围屏石榻左、右侧靠外处	
山东青州傅家北齐墓	第一石商旅驼运图、第二石商谈图、第三石车御图、第四石出行图之一、第五石出行图之二	颈后系带，全部向左飞行的特点类似于虞弘墓	
片治肯特遗址三 6 号室东墙			
青海都兰吐蕃墓红绫袍			
新疆拜城克孜尔 石窟			

可以看到，虞弘墓中的系带鸟和含绶鸟朝向与青州傅家北齐墓极其相似；第 9 幅鸟戴头光的特点也和安阳围屏石榻鸟形象近似；虞弘椁壁 8 与傅家第二石都有相似构图的坐“荃蹄”人物。除了傅家画像石与虞弘石椁浮雕所表现出的共性以外，在天水石马坪石棺床“屏风 1”下部也有与傅家第二石类似的图像。这些图像之间的相似性可以证明，“北朝前后有一些具有鲜明粟特文化色彩的粉本在汉地流传使用”。



图 4-14 从左到右分别为青州画像石、虞弘石椁筌蹄坐像

这一艺术形象早在伊朗帕提亚时代就有，一件出土于伊朗西南的公元前 5 世纪帕提亚石雕，即有口衔指环，表达“神赐荣光”概念的飞鸟，石雕中它飞向右侧的主要人物。康马泰认为：“在帕提亚波斯时期,人们就用含绶鸟来表现神赐福于英雄,那么不难想象,在此后的萨珊波斯时期“森木鹿”用含绶鸟来表现。[1]”

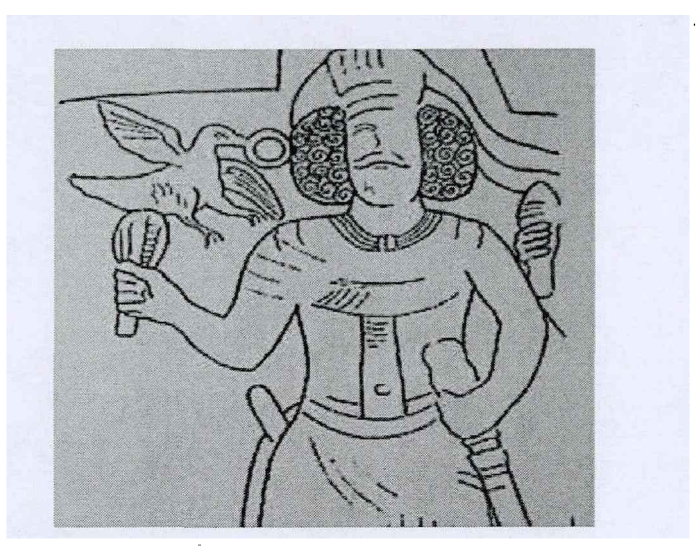


图 4-15 阿拉美德 Elymaide 的 Khung Nauruzi 遗址中帕提亚石雕上的衔环鸟，(采自《4-6 世纪的北中国与欧亚大陆》第 175 页)

罗世平、齐东方《波斯和伊斯兰美术》收录的一件萨珊银壶上可见一戴头光、颈部系两条飘带、尾巴修长向上依次卷起的“戴绶鸟”，另一件于马赞德兰省发现的萨珊圆底银碗底部一圈联珠纹中间是一只头戴月冠、颈部环绕末端飘扬“柯蒂斯”项链的“戴绶鸟”。

系带鸟、含绶鸟、森莫夫与赫瓦雷纳(Hvarenah)有着不解之缘。姜伯勤指出：“此种鸟在粟特佛典资料中称作 farn。因而我们相信画像石中频频出现的这些有头光的瑞鸟，就是这种称为 hvarenah 的吉祥鸟。有的吉祥鸟颈部有中国传统称为‘戴胜’的饰物。”[2]

阿扎佩（G.Azarpay）指出吉祥鸟的寓意:“在安息艺术中，衔铃鸟表达伊朗的“赫瓦雷纳（Hvarenah）的概念，表达运气、好运的概念……伊朗的 Hvarenah 的概念，在表达好运的场合，据波斯作家的资料，总是与兽身鸟、光线、头光、光焰等表现形式联系在一起。[3]”

[1] 康马泰著，毛民译：《对北朝粟特石屏中所见的一种神异飞兽的解读》，《4-6 世纪的北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社，2006 年，第 174 页。
[2] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 48、60 页。
[3] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 67-69 页。

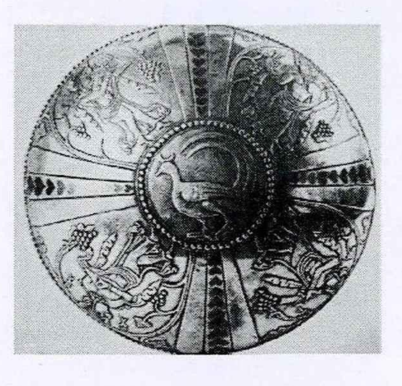



图 4-16 萨珊“系带鸟”，左：萨珊银壶，有：萨珊银碗（采自《罗世平，齐东方《波斯和伊斯兰美术》第 89、91 页》）

六 头光和联珠纹

（一）头光。虞弘墓椁壁浮雕中头光装饰极其普遍，仅有个别人物如椁壁浮雕四之长发突厥人没有头光，是底本如此？还是雕刻工匠的偶尔疏忽？姜伯勤先生的解释是：“无头光者为来自下界中人[1]”。对此，笔者前文已做出解释：主要原因是图像布局的需要，长发突厥人的长发占据了大量空间，没有地方刻绘头光了。

头光是佛教和祆教艺术中神祇的惯常表达形式，祆教神祇都有头光。基督教、佛教中神祇的头光更是标准配置。

阿扎佩（G.Azarpay）认为，“闪耀于某些个人和神头上的光芒就是灵光 hvarnah 在波斯和中亚艺术中的另外一种表现形式。并特别明确指出，在粟特绘画中，简单的圆盘状头光常常用于历史和民间的人物，另外在人物头上和肩上再加上火焰的形象则是传奇与史诗中英雄的标志[2]”。

由此可知，头光和也和“灵光”密切相关，表达“祆教灵光对善界神人的护佑无时不在”[3]，虞弘墓中头光的广泛使用是对天国概念的一种表达，昭示着墓主人以善行通过了“坎瓦特桥”审判，进入了《阿维斯塔》中记载的天堂“伽罗•恩玛纳[4]”。

（二）联珠纹。虞弘墓中的建筑、服饰、腰带、学界普遍认为，联珠纹是起

---

[1] 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，第 127、151 页。

[2] Guitty Azarpay,*Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental* Art,University of California Press,1981,P. 112,114.

[3] 杨巨平：《虞弘墓祆教文化内涵试探》，《世界宗教研究》2006 第 3 期，第 103-111 页。

[4] 伽罗•恩玛纳是《阿维斯塔》中天堂的别称；通常被视为阿胡拉马兹达和阿梅沙斯朋塔的居所，似处于始初之山哈拉山上端；此山被视为天堂的一部分。见魏庆征《古代伊朗神话》第 333 页。

源于西亚萨珊波斯的一种装饰纹样。此外，中国本土也有不同于萨珊波斯的联珠纹样，最早在新石器时代马家窑文化中就出现了典型的联珠纹，它是青铜器上最早的装饰纹样之一[1]。

关于联珠纹的渊源问题，一般认为来源于西亚波斯，但是中国也有类似的图案，如先秦青铜器上的小云圈纹。对于两种纹样差异的判断，王晓娟在《北朝联珠纹样探微》中总结认为，外来联珠纹样多为联珠纹圈组合纹样[2]。简而言之，中国联珠纹一般位于青铜器、瓦当，多与云纹、汉字吉语组合，而外来的多为动物联珠圈纹，多位于人物服饰。

联珠纹和伊朗宇宙观和宗教观密切相关，"古伊朗人认为至高无上的权威来自于天空，连续的圆珠代表太阳与月亮的光轮，联珠圆环代表宇宙的圆环[3]"。对联珠纹的偏爱和古波斯人对光的崇拜有关。

必须注意的是，不管这种装饰纹样诞生时的象征意义是什么，它的宗教属性又如何，在长期的流转和传播过程中，已经演变成为一种纯粹装饰性的母体，萨珊波斯锦和受萨珊风影响的粟特锦都有大量联珠圈内装饰动物的纹样。

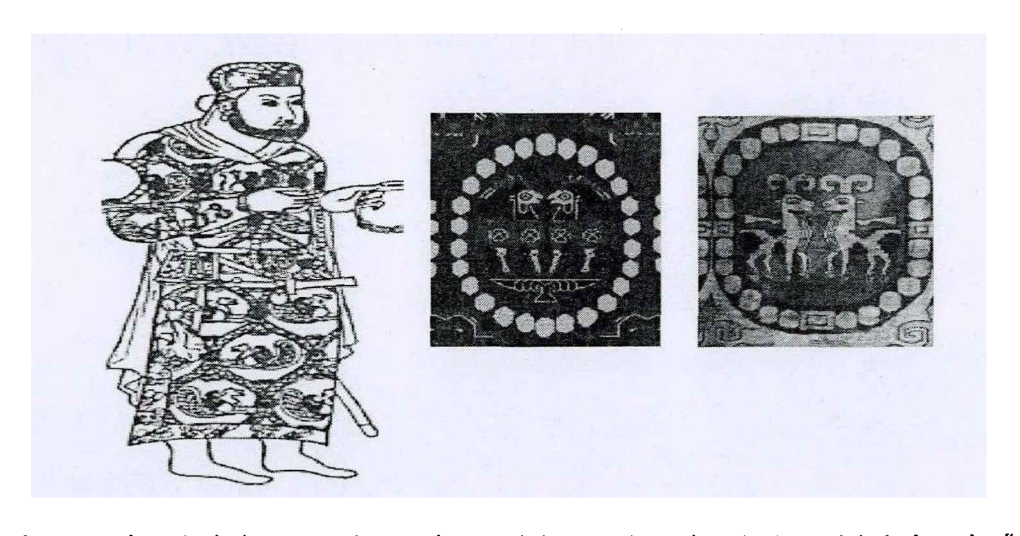


图 4-17 萨珊粟特锦上的联珠纹，左：阿弗拉西阿卜西墙波斯使臣（采自康马泰《鲜卑粟特墓葬中的波斯神兽解读》），右：粟特锦（采自郝慧敏《6-8 世纪的粟特服饰研究》）

小结

总之，无论是"人首鹰身"祭司、鱼尾马、森莫夫与吉祥鸟等神异动物，还

[1] 王晓娟：《北朝联珠纹样探微》，暨南大学硕士学位论文，2010 年，第 43 页。
[2] 王晓娟：《北朝联珠纹样探微》，第 46 页。
[3] 韩香：《隋唐长安与中亚文明》，中国社会科学出版社，2006 年，第 274 页。

是表达祆神庇佑的头光装饰，又或者是普通祥瑞动物（山羊、白鹿等），都可以是用来表达“神赐荣光”的概念，也都可以是灵光神的化身，“神赐灵光”是中古波斯和粟特地区颇为流行的一种创造意匠。

但是有些形象在流转过程中已经不具有其在原初文化圈的象征意义，如森莫夫在北魏元谧石棺、冯邕妻元氏墓志、徐显秀墓、河北磁县湾漳墓壁画、西安何家村银盘及入华粟特人葬具如青州傅家等都有出现[1]。

康马泰对这种森莫夫形象的功能变化做过精确地阐述，“我们不能确定说本文提到的飞行神兽‘等于’伊朗文化圈原初意义上的森木鹿。但是可以明确的是，这一类神兽的图像，就是马尔夏克教授指出的‘森木鹿类型的，表现神的荣光的神兽’。而且在中国被当成吉祥图案，一如龙凤和独角兽麒麟。[2]”

无独有偶，在伊朗宗教中象征吉祥之神，飞向如鲁斯塔姆或他父亲扎尔一样的英雄人物的卡拉鱼，在虞弘墓中被赋予了新的意义，变为“应当是护送死者灵魂安全进入极乐冥界的神。[3]”吉祥鸟更是风靡丝绸之路沿线各国，成为波斯、粟特外销锦中的重要纹样，装饰纹样也受中国传统装饰艺术“戴胜”的影响，其中隐含宗教象征意义已经隐晦不明。变成一种单纯象征吉祥的瑞兽。

第二节 中原墓葬文化和儒家礼制

除最主要的祆教思想观念外，虞弘曾经检校萨宝府，至隋“开皇转仪同三司，敕领左帐内”，依隋官品制度，仪同三司为正五品上阶。关于左帐内，《隋书·百官志下》记载：“王公已下，三品已上，又并有亲信、帐内，各随品高卑而制员。”既然在萨保府或在其它政府部门任职，那就要遵循朝廷的礼法制度，接受中原统治阶级对于陵寝制度的具体要求。虞弘在身处中国文化大环境中，也或多或少会受到儒教文化的浸润，不可避免的受到儒家文化的浸染。儒家思想是中国文化传统的主流，学习儒家文化的过程就是汉化的过程，是主动融入汉人圈子的努力。

[1] ［意］康马泰著，毛民译：《对北朝粟特石屏所见的一种神异飞兽的解读》，第185-186页。
[2] ［意］康马泰《对北朝粟特石屏所见的一种神异飞兽的解读》，第185-186页。
[3] 郭物：《中国祆教艺术中的鱼马兽》，第676页。

一 葬俗之汉化

文化在传播过程中总是会随时空推移而发生文化渐变。波斯火祆教徒既不能和中亚的祆教徒画等号，更不能和入华祆教徒混同划一。这种葬俗渐变可以概括为：从波斯的天葬到粟特的天葬加土葬再到中原式土葬；从犬视鹰食到野兽撕裂再到入土为安；从琐罗亚斯德教教徒的裸身葬到火葬再到穿衣葬。

粟特的祆教来在于波斯的琐罗亚斯德教，据玛丽•博伊斯研究，除王族采用“把遗体防腐后，置于陵墓中”[1]——这种祆教教义和王族尊严的折衷方案外，萨珊波斯时期的拜火教教徒普遍使用天葬。《周书•异域传下》也记载波斯“死者多弃尸于山，一月治服”。

琐罗亚斯德教经典认为，人死后的尸体有尸毒（Drug Nasu），如果直接埋葬会严重污染土地，所以需要有四只眼睛的黄狗或长有黄耳朵的白狗，凝视死者尸体，以增强神圣的力量，使尸毒飞离死尸，此即所谓“犬视”[2]。

琐罗亚斯德教人应该一丝不挂的离开这个世界。《辟邪经》第五章第61节称，“谁人给死者覆盖衣物，则表明此人生时并不虔诚，死后不能到达乐土。[3]”“裸身葬”是如此重要，直接关系到个人信仰的虔诚程度及死后灵魂归处，当代教徒仍严格遵循[4]。

但是粟特祆教徒的天葬方式，明显有和萨珊波斯不同之处。“据巴托德研究，俄属突厥斯坦的火祆教，与波斯火祆教教不同的地方特点，就表现葬式在藏式上流行盛骨瓮。[5]”孙武军博士也认为粟特流行先天葬再土葬的埋葬方式[6]。

此外，粟特地区的狗不是用来“犬视”，而是用来“犬食”，参与处理尸体的野兽在鹰的基础上增加了犬。杜佑《通典》引《西蕃记》中康国葬俗云：

> 国城外别有二百余户，专知丧事，别筑一院，院内养狗。每有人死，即往取尸，置此院内，令狗食之，肉尽收骸骨，埋殡无棺椁。[7]

---

[1] 详见 Mary Boyce, A History of Zoroastrianism,Vol. II,Leiden1982，PP. 41- 43 页.

[2] R. Ghirshman,Fouilles de Sialk pres de Kashan,Vol. II,Paris1939，P. 26,Plates VII,VIII.

[3] The Sacred Books of the East,Vol. IV,The Zend- Avesta,Part I,PP. 56 页

[4] 林悟殊：《两安北周安伽墓藏式的再思考》，《考古与文物，2005 年第 5 期，第 67 页。

[5] 蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，北京：中平书局，1998 年，第 26 页。

[6] 拉波波尔特：《花剌子模的盛骨瓮（花拉子模宗教史）》，《苏联民族学》1962 年第 4 期，第 80-83 页。转引自蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，北京：中华书局，1998 年，第 135 页。

[7] ［唐］杜佑：《通典》，王文锦等点校，北京：中华书局，1998 年，第 5256 页。

这种葬俗有点类似《旧唐书•李暠传》记载的太原旧俗："黄坑"野葬，近来已有多位学者论证其是天竺古法"尸陁林"，与祆教无涉[1]。这种被狗或禽撕裂的葬俗，可以追溯到公元前5世纪的阿契美尼德王朝时期。[2]林悟殊先生的推测或可解决这一问题，他认为中亚地区风靡琐罗亚斯德教是在阿契美尼时期，而萨珊王朝时期粟特人已是波斯帝国"化外"之人了[3]。所以，笔者据此推测，康国的这种天葬习俗可能是琐罗亚斯德教早期的遗俗。

按《南齐书・顾欢传》所云："棺殡椁葬，中夏之制；火焚水沉，西戎之俗。[4]"可见当时的人是将"火焚水沉"视作"戎俗"的，更不用说更"野蛮"的天葬、野葬了。如果入华粟特人坚持保留本民族的做法，无疑会受到传统观念的极力抵制。所以，从已经出土的入华粟特人墓葬看，死者均"入乡随俗"采用土葬方式，说明善于吸收接纳异己的粟特人在汉文化大环境下已经大体放弃了粟特故地的传统作法，接受了"入土为安"的传统土葬观念。

二 葬具之汉化

从达克玛（Tower of Silence）到纳骨瓮再到围屏石榻（房型石椁）。《辟邪经》记载的达克玛是正统琐罗亚斯德教教徒处理尸体的一种丧葬建筑。据学者考证，它通常建有高高的围墙，以防走兽进入，尸体任鹰隼啄食后，投入中央井穴，通俗点讲，可以称为"无井盖的塔"[5]。由此可知，萨珊火祆教徒除皇室外应该没有葬具。

5世纪已降，粟特本土以及新疆一带的粟特人流行使用纳骨瓮来安葬骨殖或火化后的骨灰，有学者认为这种葬俗的形成，是东伊朗部落两大葬仪，即天葬与火葬合流的结果[6]。这种盛骨瓮常线刻或浮雕各种简单纹样或与墓主的琐罗亚斯德教信仰有着直接关系的祆神、火坛、天界歌舞[7]。通过粟特故地和中国新疆地

[1] 蔡鸿生：《唐代"黄坑"辨》，刊余太山主编《欧亚学刊》第三辑，2002年4月，北京：中华书局，244—250页。

[2] "据说波斯人的尸体是只有在被狗或是禽撕裂之后才埋葬的"，载于希罗多德：《历史》，王以铸，北京：商务印书馆，1985年，第72页。

[3] 林悟殊：《两安北周安伽墓藏式的再思考》，《考古与文物》2005年第5期，第65页。

[4]［南朝梁］萧子显撰：《南齐书》，北京：中华书局，1972年，第931页。

[5] 林悟殊：《两安北周安伽墓藏式的再思考》，第64页。

[6] 蔡鸿生：《康代九姓胡与突厥文化》，北京：中华书局，1998年，第135页。

[7]［法］葛勒耐：《粟特盛骨瓮上的歌舞和神祇》，毛民译，《内蒙古大学艺术学院学报》，

区的考古发现，以及一些学者对此进行的多角度研究，已经确定这种葬俗和粟特人的祆教信仰有密切关系。

纳骨瓮的形制和材质依身份地位差别不尽相同，据《隋书•石国传》的记载：

国城之东南立屋，置座于中，正月六日、七月十五日以王父母烧馀之骨，金瓮盛之，置于床上，巡绕而行，散以花香杂果，王率臣下设祭焉。[1]

可知，石国王室所用为金质纳骨瓮，而民间则用石、陶质。

关于入华粟特人葬具形制，张庆捷分为两型四式，第一型为仿古建殿堂式石堂（又称石椁、石堂），Ⅰ式为史君石堂，堂室内另有棺床；Ⅱ式为虞弘墓石椁。第二型为石床、榻，Ⅰ为围屏石榻，包括安伽、康业、天水和吉美等；Ⅱ式为带双阙石榻，包括安阳和美秀[2]。

但不管是围屏石榻还是石堂，都是中国汉地传统的石质葬具形式。墓葬使用石质葬具的传统由来已久，如《西京杂记》载：

魏襄王冢，皆以文石为椁，高八尺许，广狭容四十人。以手扪椁，滑液如新。中有石床、石屏风，婉然周正

魏王子且渠冢，甚浅狭，无棺柩，但有石床，广六尺，长一丈，石屏风，床下悉是云母[3]

可见，战国时期的魏襄王和魏王子且渠就已经使用房屋式样的椁，而且里面还放置“石床、石屏风”。榻是一种长狭而低矮的坐卧用具，在汉代也已出现，汉末刘熙《释名》解榻曰：“长狭而卑曰榻，言其体榻然近地也”[4]。

巫鸿指出石头与“永恒”观念相联系，从汉代以来就和不朽和升仙观念联系在一起[5]。使用石质也许能够帮助墓主人更顺利地升入永恒的天国。《荀子·礼论》云：“丧礼者，以生者饰死者也，大象其生以送其死也。故事死如生，事亡如存，始终一也。[6]”事死如事生，是中国传统丧葬理念，这种观念要求生者对

2008年，第1期。

[1] ［唐］魏征、令狐德棻：《隋书》，第1850页。

[2] 张庆捷：《民族汇聚与文明互动—北朝社会的考古学观察》，北京：商务印书馆，2010年，第449页。

[3] 见《西京杂记》卷六“魏襄王冢”、“魏王子且渠冢”。

[4] ［唐］徐坚等撰：《初学记》，中华书局，1962年，第601页。

[5] ［美］巫鸿：《“玉衣”或“玉人”?——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》，载巫鸿：《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》李清泉、郑岩译，上海：上海人民出版社，2009年，第155页。

[6] 梁启雄：《荀子简注》，北京：中华书局，1983年，第267页。

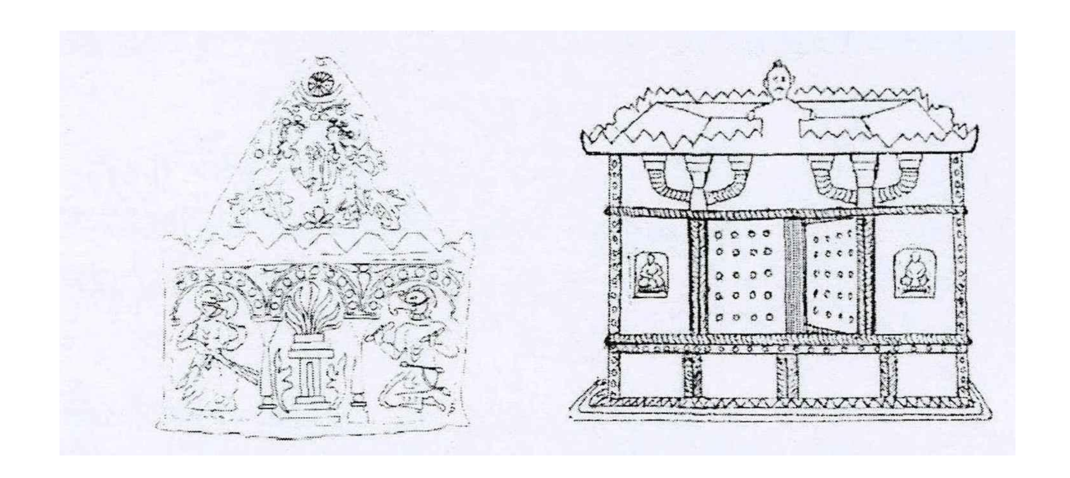


图 4-18 纳骨瓮，左：撒马尔罕遗址出土（采自孙武军博士论文第 97 页），右：故宫博物院藏（采自《火坛祭神鸟神》第 87 页）

待死者如同对待生者一样。表现在虞弘墓中，一是房型石椁模仿地上房屋建筑，象征逝者在地下的起居之所。二是墓葬形制象征地上的院落布局，长斜坡墓道象征门前道路，甬道象征庭院大门到主室的距离，葬具象征生前府邸。三是随葬品也要求尽量满足死者死后生活，虞弘墓随葬的各种侍女和侍从将为虞弘升入天国后继续服务，但虞弘墓随葬品总体较少。石椁、随葬品共同构成了一幅类似生前生活场景的生活画卷。

入华胡人使用石质葬具的原因，可能有三个方面的因素，一是身份地位较高；二是选择石质葬具本身耐用，契合汉地本土永恒观念；三是石质葬具更接近于他们传统的盛骨瓮葬具材质。

三 墓葬形制和墓志之汉化

墓葬形制是一个墓葬最外部的表征，墓葬形制的异同是断代以及确定墓主人丧葬文化属性的重要依据，也是判断墓室规格的重要标准。虞弘墓为长斜坡墓道单室砖墓，继承了北朝到隋唐常见的墓葬形制，单室砖墓最早可追溯到西晋，是所谓“晋制”的一个主要特征[1]。中国传统墓葬形制在北朝完全实现了由汉代多室墓到单室墓的变迁。这种墓葬形制而后为入主中原的北魏统治者所继承，不管是帝陵还是其他等级壁画墓都流行采用单室墓。如大同方山北魏冯太后永固陵

[1] 俞伟超：《汉代诸侯王与列侯墓葬的形制分析》，第 1240 页。

（平城时期）、洛阳北魏宣武帝景陵（洛阳时期）以及北齐磁县湾漳高洋大墓都使用了单室墓的形制。

从目前考古发现来看，北朝至隋墓主确定为入华粟特人的墓志共发现 9 方，主要沿黄河及其支流渭水分布。墓志盖形制皆为盝顶，志盖纹饰在北周时期以素面为主，隋代则多有植物动物纹饰。其中虞弘墓志边长 73cm，位列 9 方墓志之最。

墓志是中国独有的随葬文化标识，墓志的起源，历来众说纷纭，赵超将之概括为五种：秦代说、西汉说、东汉说、魏晋说，南朝说，南北朝时期是我国传统墓志形制和文体定型的时期[1]。墓志内容通常由两部分组成，志文主要对其世系、籍贯、职官经历进行详尽的论述，铭文则对志文进行总结，同时大肆夸张墓主人功德。这种葬俗在中亚粟特本土墓葬中没有发现。

司晓洁在《北朝至隋入华粟特人墓志研究》[2]一文中，对入华粟特人墓志的尺寸与志主品秩做了对比研究，发现墓主品秩和墓志大小之间曾正比关系。如"康业与安伽同属于北周时期，志主品秩也几近相同，二者墓志大小几近相等，只有 0.5 厘米的边长差"。虞弘墓志边长折合隋初官尺二尺六寸多（73cm），恰好契合赵超先生所推断的北魏一品二品官员墓志边长范围——二尺四寸（约 66 厘米）以上，而虞弘敕领之"左帐内"依隋之官品制度也刚好在二三品左右。

赵超先生在《试谈北魏的墓志等级制度》一文中认为北魏时期的墓志已经纳入严格的礼制，进一步指出后代墓志等级制度规定，是在北魏基础上的调整。虞弘等入华粟特人墓志所遵循的严格等级制度，无疑再次证明了北周至隋对北魏墓志等级纳入礼制传统的遵循，反映了国家法令推行下的墓志形制的限制已经延伸到入华粟特人首领这一层级。

虞弘对儒家文化的接受主要体现在墓志文，志文盛赞虞弘"镌盛德于长夜，播徽猷于万祀"，虽有过誉之嫌，却正好符合褒美隐恶的中原墓志文风。其中说他不仅出身古圣先贤，而且"蕴怀仁智，纂斯文武"，出行时更是"簪缨组佩，冠盖羽仪"，曾以勤勉之心侍奉十位君主，俨然一个深受儒家传统浸染的典型士大夫形象。

北魏孝文帝厉行"汉化"以后，拓跋鲜卑改姓元，其他内迁少数族紧跟，纷

[1] 郭小年：《北朝墓志研究》，湖南师范大学硕士学位论文，2012 年。
[2] 司晓洁：《北朝至隋入华粟特人墓志研究》，第 113-118 页。

纷改汉姓，易胡服，以儒家文化的继任者自居，提倡孝道，魏晋以来的门阀政治重新抬头，讲究门第出身，所以当时的士人不仅喜欢追踪先祖为华夏先贤，也喜欢将自己的姓氏和名门望族挂靠。

“高阳”即“帝高阳之苗裔兮”中的五帝之一颛顼，黄帝之孙。“蒲坂”即所谓“舜都蒲坂”，在今山西永济[1]，虞舜为颛顼六世孙。这两句就是说虞弘是颛顼、虞舜的后裔。铭文前二句与之对应：“水行”指代颛顼，战国秦汉以来，人们受五行相胜学说影响，认为颛顼“以水德王”。“重瞳”指代虞舜，虞舜“目重瞳子”，舜本名姚重华。

太原古称并州。“唐”原为尧的后裔所封之国，“叔虞”为周成王的弟弟，被封于唐，故称“唐叔虞”，即“桐叶封侯”典故的由来。其中也有一个“虞”字。“唐叔虞坟”在晋祠西南，虞弘葬在“唐叔虞坟东三里”，西向唐叔虞坟，北向唐叔虞祠，颇有“狐死首丘”的之意。

与虞弘应为同一族属的虞庆则也有类似做法。唐林宝《元和姓纂》卷二虞氏灵武回乐条云：“状云，本自会稽今（浙江绍兴）徙焉。[2]”虞庆则自称来自会稽，是因为稽余姚相传为虞舜出生之地及虞舜支庶所封之地。虞舜子商均也以虞为氏。虽然两人对于族源的选择并不一致，但其所反映的精神旨趣却是相同的，都以华夏先贤和名人为始祖。

四 墓主像与空鞍马

入华粟特人墓葬中的夫妇宴饮图不见于粟特纳骨瓮，显然来自中国传统。据郑岩研究，中国墓葬艺术中的墓主像（标准墓主像）最早可以追溯到战国时期，均为侧面人像，东汉末以后，则以正面墓主像为主，侧重于在祭祀仪式中作偶像功能[3]。正面墓主像在形式上可能受到佛教、道教艺术中神祇偶像的影响[4]，如“墓主像坐于楼阁或帷帐之中，佛像则居于华盖之下，北朝敦煌的佛像有的也在阙门

[1]《史记·五帝本纪》“舜冀州之人也”条《正义》云：“蒲州河东县（即故蒲坂县）本属冀州。《宋永初山川记》云：‘蒲阪城中有舜庙，城外有舜宅及二妃坛。’”又“舜耕历山”条《正义》引《括地志》云：“蒲州河东县雷首山，一名中条山，亦名历山。”

[2]［唐］林宝撰、岑仲勉校记：《元和姓纂》（附四校记）第229页，中华书局，1994年。

[3] 郑岩：《墓主画像研究》，山东大学考古系编，《刘敦愿先生纪念文集》，济南：山东大学出版社，1998年，第450页。

[4] 郑岩：《墓主画像研究》，第456-461页。

之下，二都处于闭合的礼仪空间中；正面墓主像均为坐式，与佛像的趺坐也十分类似；墓两侧僮仆恭立，恰与佛像两侧侍的菩萨、弟子相似……”在墓室正壁绘正面墓主像是北齐时期才成熟的定制[1]。

孙武军博士提出了“标准墓主像”的概念，是对郑岩所论墓主像的另一种近似表述，他所谓的墓主标准像具有如下特点：处于葬具的中心位置、多为墓主夫妇两人对宴、场景发生在华丽肃穆的建筑物下、墓主形体突出，表现出明显的主从关系[2]。他所认为的标准墓主像即入华粟特人墓葬中特别流行的一类题材——夫妇宴饮图。

虞弘墓夫妇天国宴饮图实际上表达的是墓主人幻想中的理想境界，即成神后模仿波斯王在天界无忧无虑、聆听歌舞，享有“皇室”一般的幸福。但这幅图像“女左男右”男女排位关系，既不同其它入华粟特人“男左女右”的排位规则，也不同于同时期的中原鲜卑人、汉人墓葬夫妇对饮图像，如隋开皇四年（584）徐敏行墓、北齐武平二年（571）徐显秀墓里皆是如此。

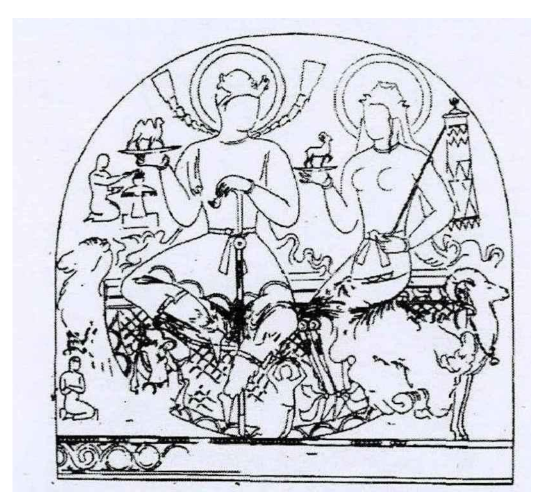


图 4-19 片治肯特古城带谷仓的大厅壁画南墙战神夫妇（图片取自［俄］马尔夏克，毛铭译，突厥人、粟特人与娜娜女神）

毕波先生反对夫妇宴饮的惯例成说，认为所谓的“虞弘夫人”是导引死者通过坎瓦特桥审判的 Daenā（旦厄娜）女神。笔者不赞成这种观点，理由如下：其一，粟特艺术中神灵形体特别巨大，庄重威严，而虞弘夫人姿态则毕恭毕敬，形体相对于虞弘也没有夸大元素。其二，虞弘的一腿耷下，一腿蜷于榻上，随意的和其夫人同榻而坐。而在粟特祆教艺术中，国王绝对不会僭越宝座上的神。其三，盛骨瓮上神祇多正面，而普通人多半侧面——人物的头部和躯干转向四分之三。虞弘及其夫人都是世俗人物的表达手法。在粟特片治肯特大厅上的战神夫妇壁画

[1] 郑岩：《北齐徐秀墓墓主画像有关问题》，《文物》，2003 年第 10 期，第 59 页。
[2] 前揭孙武军博士论文第 125 页。

就遵从的是“男左女右”的顺序，如图所示，手中托举小骆驼的就是战神夫妇。

墓主像就题材而言来自中原墓主像表现传统，但在墓主坐姿、服饰、侧向又显然来自粟特本土壁画传统，简而言之，“入华粟特人仅借用了中国墓葬墓主像的躯壳，内在的思想观念则与粟特艺术一脉相承”。从单位墓葬刻绘的墓主像数量上看，汉人墓主像少且威严，面目冷峻，以偶像功能为主。胡人墓主像不仅形式多样灵活，而且富有人情色彩，墓主人以表演者姿态参与其中，以纪念墓主人重要生活片段的目的为主。

空鞍马图。虞弘椁壁浮雕第一幅为空鞍马图，具体表现为一匹鞍鞯俱全、无人骑乘的马。此类图像入华粟特人墓葬多见。学者间主要有两种解读：其一，献祭神祇。但在具体对象上有所分歧，马尔沙克、葛乐耐认为是献祭密拉特；姜伯勤后来则认为是献祭得悉神。其二，墓主的象征性表达。持此种观点者有法国学者德凯琳、黎北岚、孙武军等。

但不管其具体含义如何，仅就虞弘墓为例，两种解释都不是很令人信服。虞弘墓的空鞍马图在空间上刚好和第九幅的骑马出行图同处于石椁大门的两侧，呈

现对称排列。这种布局很容易让人联想到，中原墓葬较多出现的牛车图和鞍马图，以大同北魏智家堡石椁为例，北壁是以墓主夫妇宴饮为中心，南壁墓门左右两侧分别绘有牛车与鞍马出行图像[1]，其图像布局与虞弘墓浮雕布局何其相似，两座墓葬的鞍马图同位于椁门两侧，仅仅是方向相反而已，但智家堡鞍马和虞弘墓骑马图像都位于男主人同侧。所以，笔者认为虞弘墓椁门两侧的图像明显借用了中原鞍马牛车图的粉本，但由于粟特民族对于马的偏好，将“牛车图”取而代之以空鞍马，已准备完善的鞍马可能是在暗示虞弘夫人马上就要踏上升往天国旅途。

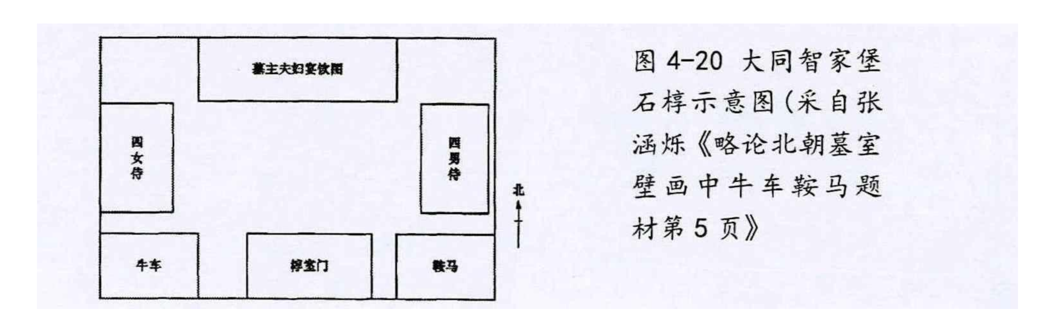


图 4-20 大同智家堡石椁示意图（采自张涵烁《略论北朝墓室壁画中牛车鞍马题材第 5 页》

[1] 王银田，刘俊喜：《大同智家堡北魏墓石椁壁画》．《文物》2001 第 7 期，第 40-51 页。

第三节 佛教文化因素

入华粟特人墓葬图像较多借用了佛教的装饰纹样和构图形式，这些构图和装饰纹样非常隐蔽的隐藏在图像“边角”，或成为图像的边框、或成为建筑物上的一种装饰、或隐匿在圣火祭祀图的构图程式中。易言之，它们构成整个墓葬图像的“骨骼框架”，这种对于佛教艺术手法的喜爱，不一定佛教信仰有关，这或许跟佛教信仰在中亚地区的悠久历史以及两者在粟特本土的互相吸收有关。

一 图像程式中的佛教因素

张倩仪《从虞弘墓看敦煌经变天宫乐舞图像来源—袄教、佛教、中土传统融合一例》一文已指出虞弘墓“夫妇宴饮图”的构图类似敦煌净土天宫乐舞[1]。然而，虞弘墓中与佛教艺术密切相关的构图程式不唯此一例，椁座前壁的构图程序也可在佛教造像中找到源泉。

北朝到隋唐时期的佛教造像碑上可以看到一种固定的图像程序，以陕西出土北周佛像碑为例，基座正中有一“豆型”火坛，火坛饰莲花纹。火坛左侧有一“胡旋舞”男性，右侧有一汉人女性。最外侧为护法僧人，中间上部为乐者，下部为狮子。该底座图像排列程序从中央到两边分别为：火坛—舞者—下层狮子（上层乐者）—剃发僧人。而虞弘墓底座真面图像程式：火坛—祭司—下层饮者（上层乐者）—守护神，两相比较，两者除微小差异外，整体构图顺序完全相同。

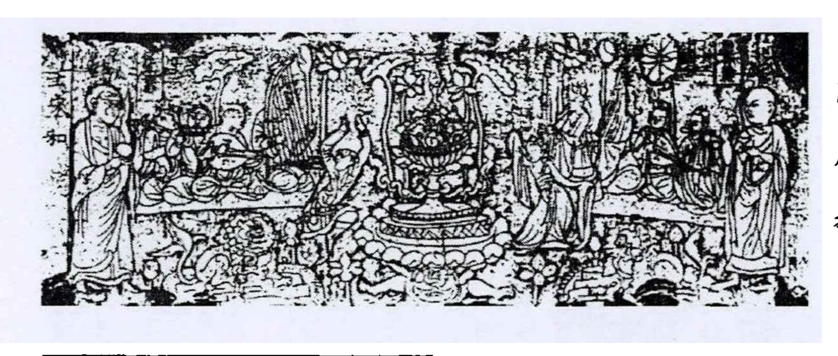


图 4-21 陕西出土北周造像底座拓本（采自陈文彬《袄教美术中的火坛》）

[1] 张倩仪：《从虞弘墓看敦煌经变天宫乐舞图像来源—袄教、佛教、中土传统融合一例》，提交“学艺兼修•汉学大师—饶宗颐教授九十华诞国际学术研讨会”论文，香港大学，2006年12月14日—15日；《华学》第九辑。

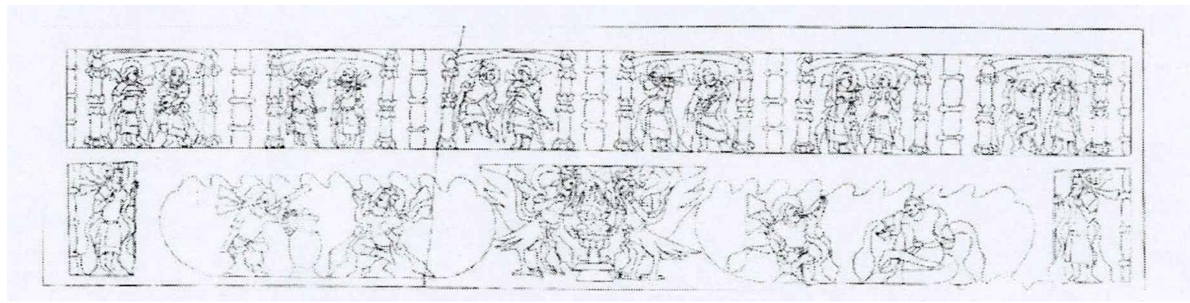


图 4-22 虞弘墓石椁前壁浮雕（采自《太原隋虞弘墓》第 123 页）

二 纹饰中的佛教因素

学界一般认为摩尼宝珠纹、覆莲纹、与佛教有着密切的关系。虞弘墓中三种纹饰都有。

（1）莲花纹。其中莲花纹饰见于廊柱柱础、火坛、“灯”型器以及椁座上栏 18 个壁龛的间隔。在佛教艺术之中，莲花代表圣洁的力量，通常作为净土的代表、象征。据研究，佛教中的“青莲”源于古埃及的蓝睡莲，这种植物具有迷幻剂般的药力，实用者会产生一种忘忧的迷醉感，所以频频被用于和复活有关的祭祀仪式中。

莲花在中国的盛行和北魏以及北齐统治者的崇佛密切相关，北魏一朝除北魏太武帝外，全部信奉且大力支持佛教发展，典型的就是我们熟知的龙门石窟和云冈石窟。表现在墓葬壁画中，多种佛教因素的出现成为北魏平城时代墓葬壁画的时代特色之一。而东魏、北齐时期墓葬中的佛教因素经历北魏洛阳时代的变革，仅剩下摩尼宝珠和忍冬莲花两种[1]。东魏北齐的墓葬壁画之中，莲花是一种极为常见的装饰纹样，如茹茹公主墓（550）、磁县湾漳北朝墓、娄叡墓（570）、徐显秀墓（571）等墓葬图像中都出现了两种元素，这和北齐大力提倡佛教有关。

值得注意的是，北齐娄睿墓、徐显秀墓、隋代虞弘墓都出土一种形制类似的“石灯”，除施安昌认为应为火坛，各家均比较谨慎，认为是否是“火坛”还缺乏证据。虞弘墓“石灯”1 件，48cm，汉白玉质地，“柄”的上下部为双层仰莲与覆莲。目前来看，这种“石灯”灯盏部分太深，既不同于通常的灯，较小的体型也不同于实物火坛，在更多考古发掘之前，将其定性是不现实的，但是这种莲

[1] 王倩：《北朝墓葬图像中的佛教因素初探》，《西部考古》，2017 年第 14 辑，第 186 页。

花装饰无疑是受佛教装饰艺术的反映。



图 4-23 莲花纹“石灯”，从左往右：虞弘墓出土、娄睿墓出土、徐显秀墓出土、撒马尔罕出土（采自《火坛与祭司鸟神》第 26 页）

（1）忍冬纹。虞弘墓忍冬纹饰主要见于廊柱柱身、椁壁浮雕边框、墓志边框。在众多忍冬纹的起源说中，有一种比较流行，认为忍冬纹来自希腊或波斯的莨苕纹。希腊化时代犍陀罗地区的科林斯柱头的主体装饰就是莨苕纹[1]。佛教取其遭遇寒冬而不凋谢的特点，来寓意灵魂不灭、轮回永生。北朝时期非常流行，如云冈石窟中早期的山花蕉叶纹就明显受其影响。

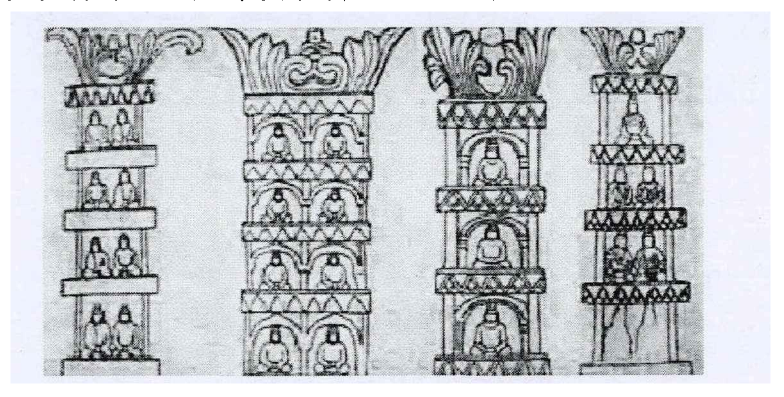


图 4-24 云冈石窟山花蕉叶人物方柱（采自张晶《早期印度佛教植物装饰源流与传播研究—以莲花纹和忍冬纹为例》）

忍冬纹最初伴随佛教传入中国，早期的忍冬纹可以看到明显的西方风格，如在云冈石窟中出就出现了与科林斯式柱头非常相似的莨苕纹雕刻。伴随佛教的中国化，忍冬纹也逐渐变得清秀、潇洒、富有流动感，更符合中国人的审美。在此之后，更是于云气纹结合演变而成为闻名于世的唐代“卷草纹”，更给人一种富丽堂皇、雍容华贵的艺术效果[2]。

（2）带莲座的摩尼宝珠。见于椁壁浮雕 5 图像上的毡帐顶端，摩尼宝珠下有仰莲承托（图 4-25）。

[1] 张晶：《早期印度佛教植物装饰源流与传播研究—以莲花纹和忍冬纹为例》，《主题论坛佛教美术》，2017 年，第 19 页。
[2] 阎琰：北朝外来纹饰忍冬纹探微，山西大学硕士学位论文，2006 年，第 34 页。

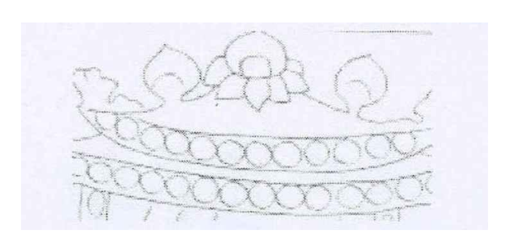


图 4-25 虞弘墓椁壁浮雕五毡帐顶部图

太延元年（435 年）沙岭壁画甬道券顶的伏羲女娲图中，两者头部有一菱形摩尼宝珠。这是目前考古发掘所见最早的摩尼宝珠之一。后秦鸠摩罗什《大智度论》中以宝珠比喻般若波罗蜜的神通变化，认为摩尼宝珠具有调节温度、拔毒等神异功效。

北魏洛阳时代及其以后出现的摩尼宝珠与平城时期相较，形状和位置都有所改变。就形状而言，从菱形变成圆形；从位置看，多出现于墓门上方中间；从与周围物象的组合来看，除了带火焰纹样的还出现了带莲花基座的[1]。虞弘墓毡帐顶部正中装饰的带莲花基 座摩尼宝珠继承了自北魏洛阳时代以来出现的新形制。

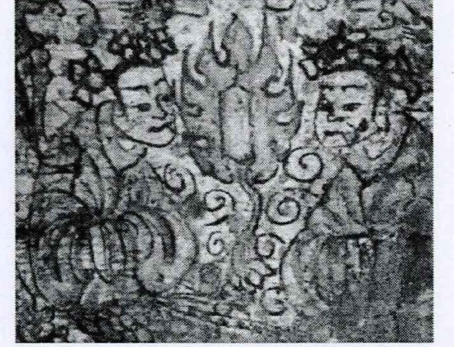


图 4-26 山西大同沙岭壁画墓甬道顶部伏羲女娲与摩尼宝珠（《文物》2006 年第 10 期，第 21 页）

（五）芒果系圣树

犍陀罗雕刻艺术中有大量圣树图像，芒果树即是其中重要的一种，芒果树在佛经中被称为“菴罗树”或“菴摩罗树”。佛经中记载，佛陀经常在芒果树林中为大众开示，讲解佛法。

西安北周安伽墓、太原隋代虞弘墓经常出现一种树木纹样，目前学界对其的判定众说纷纭。刘芊认为是芒果树加石榴果实；苏铉淑认为是芒果树；施安昌认为是七叶树，即娑罗圣树。然而不管是石榴树还是佛教圣树，都是祆教或佛教仪

[1] 王倩：《北朝基葬图像中的佛教因素初探》，《西部考古》第 14 辑，第 178-195 页。

式中的重要职务，反映了浓烈的宗教意向。这为我们考察粟特本土的多元宗教融合以及入华后粟特人对佛教艺术的接纳提供了重要材料。



图 4-27 芒果系圣树，安伽墓石刻围屏石榻右侧屏风第 2 幅奏乐宴饮、虞弘墓壁浮雕第 8 幅

入华粟特人墓葬中多种佛教装饰纹样的出现，是多种元素综合作用的结果。首先，佛教早在贵霜时代就已经传入粟特地区，在伊斯兰化之前，粟特本土一直是多元宗教并行发展、多种民族交替杂居、多种文化交相汇聚的地区，入华粟特人对佛教艺术的接受和本土固有佛教传统有关。

祆教和佛教的相互吸收早在佛教传入中原之前就已经开始。佛教艺术和祆教艺术互相融合的一个重要案例就是：佛教艺术对火的崇拜，如佛像的火焰背光以及佛教的部分香炉样式，有学者研究发现"祆教火坛和佛教香炉在图像上相互吸收和借鉴主要发生在 1 世纪至 4 世纪印度西北部和 5 世纪至 6 世纪中国中原地区。"[1]

姜伯勤先生的《中国祆教艺术史》对于克孜尔、库木吐喇石窟中的风神形象的研究证明，佛教神祇形象与祆教艺术在新疆地区存在一定的交流与联系[2]。史君墓石堂浮雕 W1 上部为一主神讲经说法图，这位主神头挽小髻，面有髭须，袒右肩，身披袈裟，交脚盘坐在莲花座上，身负椭圆形背光（图 4-28）。姜伯勤认为是密特拉，杨军凯的观点比较谨慎，但依然认为最可能是祆教神祇[3]。林梅村将之比定为阿胡拉马兹达[4]，孙武军在其博士论文中表示赞成。

明确信仰祆教的粟特人史君墓葬中出现充满佛教因素的神祇形象，粟特地区

[1] 陈文彬：《前 6 世纪至 6 世纪祆教火坛与佛教香炉图像研究》，硕士学位论文，2018 年，第 97 页。

[2] 姜伯勤：《中国祆教艺术史》第 183 页。

[3] 杨军凯：《论西安北周凉州萨保史君石堂的图像程序》，西安市文物保护考古所编，《西安文物考古研究》，西安：陕西人民出版社，2004 年，第 196-197 页。

[4] 林梅村：《高昌火祆教遗迹考》，《文物》，2006 年第 7 期，第 60 页。

的宗教信仰多元混杂的情形可见一斑。粟特本土图像化的祆教神祇是对波斯本土主要表现在文本上的祆神的创新，那么在创作祆神图像的时候借助本来就有的佛教偶像就是自然而然的事情了。



图 4-28 史君墓 W1 讲经说法图（采自杨菁菁《北朝至隋唐入华粟特人石质葬具艺术研究》第 56 页）

结语

关于入华粟特人墓葬图像的文化渊源，已有多位学者做出了研究。姜伯勤指出虞弘墓画像石是“参考来自西亚、波斯、中亚、粟特袄教美术粉本较多的一组”；张庆捷认为虞弘石椁是粟特因素最多、汉族因素最少的一类[1]。

以往研究者多认为图像中至少包括了波斯、突厥、印度和中国四国的文化因素，而其中粟特美术多被特别强调，或认为粟特文化色彩较为纯粹[2]。

但通过上面的讨论，可以发现虞弘墓的文化属性和波斯美术更加贴近，这很可能和虞弘早年出使波斯的经历密切相关，是一种跨区域的文化移植。

虞弘墓葬图像的文化来源以程度深浅为序依次为波斯、粟特、中国、突厥等，具体表现如下：

第一、波斯。主要表现在以琐罗亚斯德教为核心的各个方面，包括圣火与火坛、人首鸟身祭司、联珠纹样、日月冠、“葡萄长带”、派达提那等。

第二、粟特。在物质文化和精神文化两个方面均有较多体现，前者包括一系列酒具、粟特式长袍、粟特短发等。后者既包括袄教观念、习俗和艺术，亦包括浅浮雕、纹饰等。日常生活方面的胡腾舞与胡旋舞，以及中亚乐器。

第三、突厥。入华粟特人墓葬中，突厥人较多，突厥人、毡帐等应来自突厥文化的影响。

第四、中国。以墓葬艺术和儒家礼制文化为主，如长方形单室墓，石质葬具、墓志和中原随葬品、视觉中芯的墓主像等。在物质文化方面，建筑、家具、随葬俑服饰表现较多；在精神文化方面，对“事死如生”的观念接受较为明显。

---

[1] 张庆捷：《民族汇聚与文明互动—北朝社会的考古学观察》，北京：商务印书馆，2010年，第450-452页。

[2] 郑岩《青州北齐画像石与入华粟特人美术—虞弘墓等考古新发现的启示》；张庆捷《太原隋代虞弘墓石椁浮雕的初步考察》；荣新江《粟特袄教美术东传过程中的转化—粟特到中国》，均见《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，文物出版社，2001年。姜伯勤《隋检校萨宝虞弘墓石椁画像石图像程序试探》、《隋检校萨宝虞弘墓袄教画像的再探讨》，《中国袄教艺术史研究》，三联书店，2004年。张文德《虞弘墓石椁图像中的波斯文化因素》，《伊朗学在中国论文集》，2003年。陈海涛《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞—对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》《考古与文物》2003年第3期。贺西林《北朝画像石葬具的发现与研究》，《汉唐之间的视觉文化与物质文化》，文物出版社，2003年。

第五、其它，包括印度、希腊罗马、亚述和埃及等。其中印度文化主要体现在对于佛教艺术如壶门装饰、覆莲纹和仰莲纹等的借鉴和运用。希腊罗马文化仅体现在酿造葡萄酒图像两个方面。亚述和埃及文化仅体现在鱼尾马，源于神兽如格里芬、卡拉鱼。

总之，虞弘墓葬所体现的文化艺术以波斯风格最为浓厚，其次为粟特。其它几种文化的影响较小，而且很可能并不是直接对虞弘产生影响，而是首先在粟特或中国已经得到流行，间接影响了入华粟特人。

参考文献

（一）古籍

1.（汉）司马迁：《史记》，北京：中华书局，1959 年。

2.（宋）陈旸撰：《乐书》，《乐图论》，清文渊阁四库全书本。

3.（后晋）刘昫撰：《旧唐书》北京：中华书局，1975 年 5 月第一版。

4.（唐）杜佑：《通典》，北京：中华书局，1984 年。

5.（宋）李昉：《太平御览》，北京：中华书局，1960 年。

6.（后晋）刘煦等：《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年。

7.（汉）刘熙撰：《释名》（中华再造善本），释乐器第二十二，北京中国国家图书馆藏明嘉靖三年刻本。

8.（唐）魏徵等撰：《隋书》，北京：中华书局，1973 年 8 月第一版。

9.（宋）沈括著、胡道静校证：《梦溪笔谈》，上海古籍出版社，1987 年。

10.（唐）李延寿:《北史》，中华书局，1974 年版。

11.（北齐）魏收：《魏书》，中华书局，1974 年版。

12.（宋）司马光：《资治通鉴》，北京：中华书局，1982 年版。

13.（唐）李百药：《北齐书》，北京：中华书局，1972 年版。

14.（宋）李昉等编：《文苑英华》，北京：中华书局，1966 年。

15.（唐）林宝撰，岑仲勉校记：《元和姓纂》（附四校记），北京，中华书局，1994 年（2012 年复印）。

（二）中文专著

1. 姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》，北京：生活 读书 新知三联书店，2004 年。

2. 张庆捷：《民族汇聚与文明互动—北朝社会的考古学观察》，北京：商务印书馆，2010 年。

3. 张小贵：《中古华化祆教考述》，北京：文物出版社，2010 年。

4. 林悟殊:《波斯拜火教与古代中国》，台北：新文丰出版公司，1995 年。

5. 王秀萍著：《中国民族乐器简编》，北京新华出版社，2013 年 12 月第一版。
6. 刘敦桢：《中国古代建筑史》，北京：中国建筑工业出版社，1984 年。
7. 罗世平，齐东方：《波斯和伊斯兰美术》，中国人民大学出版社，2010 年。
8. 山西省考古所，太原市考古研究所，太原晋源区文物旅游局：《太原隋虞弘墓》，北京，文物出版社，2005 年。
9. ［苏］普加琴科娃、列穆佩：《中亚古代艺术》，陈继周、李琪译，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1994 年。
10. 姚薇元：《北朝胡姓考》，北京：中华书局，1962 年。
11. 蔡鸿生：《唐代九姓胡与突厥文化》，北京：中华书局，1998 年。
12. 齐东方：《唐代金银器的研究》，中国社会科学出版社，1999 年。
13. 荣新江：《中古中国与外来文明》，北京：生活·读书·新知三联书店，2001 年。
13. 孙机：《中古古舆服论从（增订版）》，北京：文物出版社，2001。

（三）中文论文

1. 荣新江：《粟特袄教美术东传过程中的转化——粟特到中国》，见《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，文物出版社，2001 年。
2. 张文德：《虞弘墓石椁图像中的波斯文化因素》，载《伊朗学在中国论文集》，2003 年。
3. 陈海涛：《胡旋舞、胡腾舞与柘枝舞—对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析》，载《考古与文物》2003 年第 3 期。
4. 贺西林：《北朝画像石葬具的发现与研究》，《汉唐之间的视觉文化与物质文化》，文物出版社，2003 年。
5. 齐东方：《虞弘墓人兽搏斗图像及文化屈性》，《文物》，2006 年第 8 期。
6. 田立坤：《六方连续纹样考》，吉林大学边疆考古研究中心编，《新果集：庆祝林沄先生七十华诞论文集》，科学出版社，2009 年。
7. 司晓洁：《北朝至隋入华粟特人墓志研究》，《中原文物》，2018 年第 1 期。
8. 孙武军：《北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究》，西北大学博士论文，2012 年。
9. 姜伯勤《隋检校萨宝虞弘墓石椁画像石图像程序试探》，《隋检校萨宝虞弘墓

祆教画像的再探讨》，载《中国祆教艺术史研究》三联书店，2004 年。

10. 孙武军：《入华粟特人墓葬所见人首鸟身形象述论》，载《丝绸之路研究集刊》，2018 年。

11. 齐东方：《虞弘墓人兽搏斗图像及文化屈性》，《文物》，2006 年第 8 期。

12. 张小贵：《考古所见的“派提达那”与入华祆教的火崇拜》，载张小贵：《中古华化祆教考述》，北京：文物出版社，2010 年。

13. 杨巨平:《虞弘墓祆教文化内涵试探》，载《世界宗教研究》2006 年第 3 期。

14. 庞晓林：《入华祆教圣火崇拜丛考》暨南大学硕士学位论文，2018 年。

15. 周伟洲《6—7 世纪中国相关粟特人墓葬出土乐舞图像》，《文史》2012 年第 4 辑。

16. 王毓红，冯少波：《胡旋之义世莫知：胡旋舞在中国 1500 年被误解的历史命运解析》，《西夏研究》，2015 年。

17. 黄云：《隋唐粟特乐器研究》，河北师范大学硕士学位论文，2011 年。

18. 雷英：《山西考古新发现中的汉唐音乐史料研究》，硕士学位论文，2008 年。

19. 天水市博物馆：《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》，《考古》，1992 年第 1 期。

20. 孙机：《玛瑙兽首杯》，载孙机：《中国圣火——中国古文物东两文化交流中的若干问题》，辽宁教育出版，1996 年。

21. 赵晶：《唐代胡瓶的考古发现与综合研究》，两北人学硕士学位论文，2008 年。

22. 孙机：《我国早期单层佛塔建筑中的粟特因素》，《宿白先生八秩华诞纪念文集》编辑委员会编，北京：文物出版社，2002 年。

23. [俄] 马尔沙克：《公元世纪 6 下半叶中国艺术主题所见粟特主题》，马建译，《考古与文物》，2007 年。

24. 孙机：《从幞头到头巾》，见《中国古舆服论丛》，北京：文物出版社，2001 年。

25. 孙机著《中国古代的带具》，见《中国古舆服论丛》，北京文物出版社，2001 年。

26. 荣新江《Miho 美术馆粟特石棺屏风的图像及其组合》，载《中古中国与粟特文明》，三联书店，2014 年版 。

27. 林良一、并河万里《ペ ル シアの遗宝 1，雕刻・建筑》，图 135，新人物往来社，1978 年。

28. 杨景平：《北朝在华粟特人服饰研究》，东华大学硕士毕业论文，2012 年。

29. 黄良莹：《北朝服饰研究》，台北：国立历史博物馆，2011 年.

30. ［法］德凯琳，黎北岚《巴黎吉美博物馆展围屏石榻屏上刻绘的宴饮和宗教题材》，施纯琳译，张庆捷、李书吉、李钢主编，《4-6 世纪的北中国欧亚大陆》，北京：科学出版社，2006 年。

31. 杨巨平：《就山西北朝、隋唐文物看异域文化的传入》，《4-6 世纪的北中国与欧亚大陆》，山西省北朝文化研究中心主编，北京科学出版社，2006 年。

32. 张庆捷：《太原隋代虞弘墓图像中的波斯文化因素》，收入张庆捷：《民族汇聚与文化互动—北朝社会的考古学观察》，北京：商务印书馆，2010 年。

33. 毛民：《史君石堂上所见嚈哒形象初探》，张庆捷等主编《4—6 世纪的北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社，2006 年。

34. 齐香钧：《北朝至隋墓葬出土石堂再研究》，安阳师范学院学报, 2014 年第 6 期。

35. 郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》，北京:文物出版社，2002 年。

36. 大同市考古研究所、山西省考古研究所，《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》，《文物》，2001 年第 7 期。

37. 王银田、刘俊喜:《大同智家堡北魏墓石椁壁画》，《文物》2001 年第 7 期。

38. 郭建邦:《北魏宁懋石室和墓志》，《中原文物》，1980 年第 2 期。

39. 西安市文物保护考古所：《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》，《文物》，2005 第 3 期。

40. 葛承雍：《北朝粟特人大会中祆教色彩的新图像——中国国家博物馆藏北朝石堂解析》，《文物》，2016 第 1 期。

41. 赵超：《试谈北魏的墓志等级制度》，《中原文物》，2002 第 1 期。

42. 冯家升：《云冈石窟的(茹茹造像记)》，载《西北民族史研究》，中州古籍出版社，1994 年。

43. 杨晓春：《隋〈虞弘墓志〉所见史事系年考证》，《文物》2004 年第 9 期。

44. 施安昌：《北魏茹小策合邑一百人造像碑考》，《故宫博物院院刊》2002 年第 4 期。

45. 杨晓春：《隋〈虞弘墓志〉所见“鱼国”、“尉纥 城”考》，《西域研究》2007 年第 2 期。
46. 张金龙：《隋代虞弘族属及其祆教信仰管窥》，《文史哲》2016 年第 2 期。
47. 王素：《北魏尔朱氏源出粟特新证——隋修北魏尔朱彦伯墓志发覆兼说虞弘族属及鱼国今地》，《故宫博物院院刊》，2018 年。
48. 荣新江：《隋即唐初并州的萨保府与粟特聚落》，原载《文物》2001 年第 4 期，修订收入《中古中国与外来文明》，生活·读书·新知三联书店，2001 年。
49. 王小甫：《拜火教与突厥兴衰—以古代突厥斗战神研究为中心》，《历史研究》2007 年第 1 期。
50. 周一良《领民酋长与六州都督》，载周一良《魏晋南北朝史论集》，北京大学出版社，1997 年。
51. 任平山：《迦陵频伽及其相关问题》，四川大学硕士学位论文，2004 年。
52. 毕波：《虞弘墓所谓“夫妇宴饮图”辨析》，《故宫博物院院刊》，2006 第 1 期。
53. 杨巨平:《虞弘墓祆教文化内涵试探》，《世界宗教研究》2006 年第 3 期。
54. 罗雄岩：《“胡旋舞”与绿洲文化传承新考》，《北京舞蹈学院学报》，2002 年第 4 期。
55. 周到：《胡腾舞何时传入中原》，周到：《汉画与戏曲文物》，郑州：中州古籍出版社，1992 年。
56. 段晴：《筋斗背后的故事—从一个家喻户晓的词汇透视粟特文化的遗踪》，《法国汉学》从书编辑委员会编，《粟特人中国在中国:历史、考古、语言的新探索》，《法国汉学》第十辑，北京：中华书局，2005 年。

（四）外文文献

1. Mary Boyce, Zoroastrians, Their Religious Beliefs and Practices.
2.K. Schippmann, Die iranischen Feuerheiligtüer, Berlin-New York, 1971.
3. Mary Boyce,“On the Zoroastrian Temple Cult of Fire”
4. Mary Boyce, ed. and transl. , T*extual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Manchester, 1984.
5. 黎北岚:《6 世纪中国中亚人墓葬所见鸟形祭司及其丧葬意义》(Pénélope R

iboud，“Bird-Priests in Central Asian Tombs of 6th-Century China and Their Significance in the Funerary Realm”)，亚洲研究所学刊(Bulletin of the Asia Institute) 新刊第 21 卷，2012 年。

6. Annette L. Juliano，Judith A. Lener，“THe Miho Couch Revisited in Light of Recent Discoverites”，*Orientations*，Oct. 2001. 中译本：［美］安尼塔•朱里安诺，朱迪斯•勒内著，陈永耘译：《根据新近的发现对美穗（Mhio）石榻的再认识》，周伟洲主编：《西北民族论丛》第一辑，中国社会科学出版社，2002 年。

7. M. L.卡特:《两件瑣罗亚斯德教石葬具基座札记》(M.L.Carter，“Notes on Two Chinese Stone Funerary Bed Bases withZoroastrian Symbolism”)，菲利普・休斯主编:《伊朗:问题与知识》(Philip Huyse，ed.，*Iran. Questions et Connaissances*) 第 1 卷，伊朗研究促进会 2002 年版。

8. 葛乐耐：《伊朗密特拉的新证据》(F. Grenet“Mithra，dieu iranien: nouvelles données”)，《传统主题》（*Topoi*）2001 年第 11 期。

9. 葛乐耐、黎北岚、杨军凯：《西安新出北朝粟特墓所见瑣罗亚斯德教场景》(F. Grenet，P. Riboud and Yang Junkai，“ZoroastrianScenes on a Newly Discovered Sogdian Tomb in Xi'an，Northern China”)，《伊朗学研究》(Studia Iranica) 2004 年第 33 期。

致谢

本文是在导师朱磊的指导下完成的，整个过程都倾注着朱老师大量的精力和时间。

最后，向所有在硕士研究生期间曾给予我帮助的老师和同学们表示诚挚的谢意和衷心的祝福！

学位论文评阅及答辩情况表

<table>
<tr><td rowspan="6">论文评阅人</td><td colspan="2">姓　名</td><td>专业技术职　务</td><td>是否博导（硕导）</td><td>所在单位</td><td colspan="2">总体评价※</td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td></td><td></td><td></td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td rowspan="10">答辩委员会成员</td><td colspan="2">姓　名</td><td>专业技术职　务</td><td>是否博导（硕导）</td><td colspan="3">所 在 单 位</td></tr>
<tr><td>主席</td><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td rowspan="8">委员</td><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td></td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td colspan="3">答辩委员会对论文的总体评价</td><td></td><td>答辩秘书</td><td></td><td>答辩日期</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">备注</td><td colspan="6"></td></tr>
</table>

※**论文评阅：**“A”为优秀、“B”为合格、“C”为不合格。

※**答辩委员会对论文的总体评价：**“A”为优秀、“B”为良好、“C”为合格、“D”为不合格。